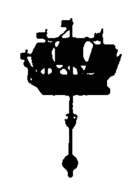
Людмила Клейман



РАННЯЯ ПРОЗА ФЕДОРА СОЛОГУБА



Людмила Клейман

РАННЯЯ ПРОЗА ФЕДОРА СОЛОГУБА

Эрмитаж

1983

Людмила Клейман

РАННЯЯ ПРОЗА ФЕДОРА СОЛОГУБА

Ludmila Kleyman

RANNYAYA PROZA FEDORA SOLOGUBA
("Early Proze of Fyodor Sologub.")

Library of Congress Cataloging in Publication Data

Kleĭman, Līudmila.
Rannīaīa proza Fedora Sologuba.

Bibliography: p. 188
1. Sologub, Fyodor, 1863-1927–Criticism and interpretation. I. Title.
PG3470.T4Z74 1983 891.73'3 83-16433
ISBN 0-938920-41-3 (pbk.)

Published by HERMITAGE
2269 Shadowood Drive
Ann Arbor, MI 48104, USA

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 7

Глава I. Раннее творчество Сологуба и литературные традиции

1. Сологуб и литературная жизнь восьмидесятых годов 10
2. Сологуб и Тургенев 12
3. Сологуб и Достоевский 17
4. "Преступление и наказание" и "Тяжелые сны" 22
5. Сологуб и западный модернизм: Бодлер, Эдгар По 27
6. Философские интересы Сологуба 38

Глава II. Роман Сологуба "Тяжелые сны"

1. Сравнительный анализ первой и окончательной версий романа 44
2. Жанр романа "Тяжелые сны" и его отражение в стиле 53
3. Композиция романа 56
4. Время в романе 63
5. Символы в романе 67

Глава III. Жанр короткого рассказа в раннем творчестве Сологуба

1. Сравнительный анализ ранних и поздних версий 90
2. Композиция рассказов 96
3. Фольклорные мотивы 110
4. Деталь в рассказах Сологуба 119

Глава IV. Происхождение символов в рассказах и романе Сологуба

1. Внепредметное происхождение символов у Сологуба 123
2. Имя-знак как сюжет рассказа, мотивировка события, характеристика героя 132
3. Модель мира в прозе Сологуба как система символов 135
4. Заключение к главе IV 163

Заключение 165
Примечания 171
Библиография 189

Автор выражает благодарность Фонду имени Леи Гольдберг при Иерусалимском Университете, помогшему опубликовать книгу, профессору Илье Серману, оказавшему большую помощь в процессе работы над ней, и профессору Ионатану Френкелю.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Творческая деятельность Сологуба продолжалась около пятидесяти лет – ее начало совпало с появлением первых произведений так называемой "новой" литературы. Ранние произведения Сологуба сыграли роль как бы пробного камня в становлении декадентства и символизма. Сам Сологуб считал себя декадентом, он относился положительно к новому направлению. Так, например, в одном из писем к Вл. В. Гиппиусу Сологуб пишет: "Вы, к моему искреннему прискорбию, в последнее время начали отметать декадентство... Впрочем, З. Н. (Зинаида Николаевна Гиппиус, повлиявшая, по мнению Сологуба, на отношение Вл. В. Гиппиуса к декадентству – *Л. Кл.*) серьезно думает, что декадентство только в том и состоит, что какие-то шалопуты видят звуки и любят зло".[1] Цитата показывает, что для Сологуба сущность декадентства состоит не только в синкретизме – современный термин для "видят звуки" – и в любви к злу. Важно путем анализа творчества Сологуба выяснить как его особенности, так и то содержание, которое он вкладывал в понятие декадентства. Необходимо проделать эту работу еще и потому, что Сологуб – самый яркий представитель этого направления, а некоторые критики считают его и единственным настоящим русским декадентом. Итак, одна из задач книги – выяснить, *что собой представляет декадентство Сологуба и в чем оно проявляется в его раннем творчестве.*

Начиная с "Мелкого беса" творчество Сологуба пользовалось большим успехом у читающей публики – это вызвало, конечно, и внимание критики к нему, его произведения, написанные после 1905 года, внимательно изучались. Раннее же его творчество было оставлено почти без внимания. Напечатанные при жизни Сологуба статьи часто страдают непониманием, да и нежеланием понять писателя. Таковы, например, статьи о Сологубе в марксистских сборниках "Литературный распад"[2] или отзывы критика "Русского богатства" А. Редько.[3] Важным вкладом в изучение творчества Сологуба является сборник статей "О Сологубе"[4] под редакцией жены писателя, А. Чеботаревской. Большинство статей посвящено творчеству Сологуба более позднего периода. Например, "Тяжелым снам" посвящена одна небольшая статья Вергежского, в начале которой высказаны верные мысли о творчестве Сологуба, хотя бы о "непрерывности его творчества",[5] но основная часть статьи дает неверный анализ вариантов романа, отвергнутый позднее Сологубом. Ранние рассказы упоминаются в ряде статей, приводятся цитаты из них, даются пересказы содержания, но все это далеко от миропонимания Сологуба и его поэтики. Даже А. Волынский, ратовавший за идеализм

в литературе, выступавший против позитивизма, не воспринял Сологуба, отозвался о его раннем творчестве пренебрежительно. Из статей, написанных современными Сологубу писателями и критиками, интересны статья Вячеслава Иванова,[6] подметившего одну из важных особенностей творчества Сологуба, – то, что его отношение к жизни мифотворческое (в своей работе я подробно анализирую, как проявляется эта особенность) и статья И. Гофштедтера,[7] достоинства которой состоят в том, что автор рассматривает "Тяжелые сны", стараясь понять особенности декадентства писателя.

Сологуб считал, что, говоря о писателе, надо принимать во внимание *все* его произведения: "...на собрание сочинений я смотрю как на одно целое, как на одну толстую книгу".[8] Поэтому, учитывая, что творчество Сологуба после "Мелкого беса" воспринято, понято и разобрано, прокомментировано и оценено, необходимо проделать такую же работу и с его ранними произведениями. Это даст возможность получить полную картину творчества писателя, сделать возможным восприятие его как "одной толстой книги".

В недавно вышедшей книге Каролы Ханссон[9] разобраны три рассказа Сологуба (среди них только один ранний – "Свет и тени"). Я же в своей работе разбираю *всю* художественную прозу Сологуба, написанную до 1905 года – переломного пункта в его творческом пути.

Творчество любого писателя – результат преломления различных влияний. "Новая" литература в конце девятнадцатого века зарождается как протест против натурализма и гражданственности, господствовавших в семидесятые годы, она использует и преодолевает традиции предыдущих лет. Символизм и декадентство – это возвращение к романтизму, создание нео-романтизма.[10] При чтении ранней прозы Сологуба можно предположить, что на него влияли такие писатели как Достоевский и Тургенев, с одной стороны, и Эдгар По и Бодлер – с другой. В первой главе я пробую проанализировать характер этих влияний на творчество Сологуба.

Во второй и третьей главах исследуются жанровые и композиционные особенности раннего романа и ранних рассказов Сологуба.

Слово в творчестве каждого писателя обладает лишь ему присущей особенностью его использования. Словесное мастерство Сологуба отмечается всеми, даже критиками, враждебно относящимися к идеям писателя. До сих пор не исследован процесс превращения в прозе Сологуба слова в символ. Одна из целей этой работы – *выяснить, как слово Сологуба становится носителем его идей, превращаясь в символ.* В четвертой главе книги я пробую ответить на этот вопрос, прибегая к терминологии и методу структурального анализа, являющегося более адекватным при анализе слова, чем конвенциональный метод.

Одним из вопросов, на который мне кажется важным дать ответ, является вопрос: влияло ли творчество Сологуба на современных и более поздних писателей? Если же влияло, то надо выяснить, в чем это влияние выразилось. Лишь разобравшись в тематике Сологуба, методе его работы, характерной для него композиции произведения, индивидуальном использовании лексических богатств языка, т. е. выяснив природу и особенности его творчества, можно будет попытаться дать хотя бы частичный ответ на этот вопрос. Полный ответ можно дать, лишь рассмотрев *все* творчество Сологуба и сравнив его с другими писателями – символистами и более поздними авторами.

В ранней прозе Сологуба уже заложены основы его дальнейшего творчества – это относится как к тематике его поздних романов и рассказов, так и к символике, наполняющей всю позднюю прозу писателя, но берущей свое начало в разбираемых мною произведениях.

ГЛАВА I

РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО СОЛОГУБА

И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ

1. СОЛОГУБ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ ВОСЬМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ.

Начало литературной деятельности Сологуба относится к середине 80-х годов девятнадцатого века. Первый рассказ он опубликовал в 1894 году, первый роман "Тяжелые сны" – в 1895 году. Этот роман Сологуб писал больше десяти лет – с 1883 по 1894 год.

Позади остались 70-е годы с господствовавшими тогда позитивизмом и гражданской литературой и особенно "утилитарно-народническим педантизмом критики".[1] Правда, продолжает писать Михайловский – верный взглядам 70-х годов.

80-е годы – годы формирования символизма во Франции. Большое впечатление на современников произвела статья Венгеровой "Символисты во Франции".[2] В январе и апреле 1893 года Михайловский публикует в "Русской мысли" статьи с критической оценкой этого нового направления.[3] В том же году выступает Мережковский с книгой "О причинах упадка и о новых течениях русской литературы", ставшей манифестом символизма.

Начинает создаваться декадентская или символистская литература на русской почве.[4] Мережковский, Гиппиус, Минский и Сологуб сотрудничают в журнале "Северный вестник" – первом печатном органе нового направления; во главе журнала стоят Любовь Гуревич и критик, проповедник идеализма, Аким Волынский. В Москве Брюсов в 1894–95 гг. выпускает сборники "Русские символисты".

В то время, как Минский, Волынский и Мережковский призывают писателей вернуться на путь идеализма и видят во французских символистах его выразителей,[5] Л. Н. Толстой публикует трактат "Что такое искусство", в котором высказывает свое отрицательное отношение к декадентам – Бодлеру, Малларме, Метерлинку, Вагнеру; Толстой упрекает декадентов в том, что их поэзия "туманна, загадочна, темна и недоступна для масс, неточна, неопределенна, некрасноречива".[6] Искусство должно прежде всего приносить пользу – так считал Толстой. "И вот Толстой вывел людей на устойчивый, хотя и кремнистый путь своей неуклонной и прямолинейной практической

деятельности. Искателей блуждающих огней он покрыл презрением".[7] И Иван Коневской и Лев Шестов считают, что Толстой видит идеал в образе Николая Ростова, практичного, спокойного, деятельного, не разрываемого противоречиями. Для них образ Николая Ростова становится символом "земного" отношения Толстого к жизни и литературе: "Ростов – ведь в нем ничего даже похожего на идею нет; это чистейшая материя, косность, неподвижность".[8]

Литература конца девятнадцатого века подвергается, конечно, влиянию Толстого или Достоевского. Созвучным для всей литературы символизма оказывается Достоевский, а не Толстой. "Русские декаденты опустились в страшное "подполье" Достоевского, – то, что ему грезилось в "Человеке из подполья", воплотилось в русских декадентах... "Подполье" есть предельный анархический бунт личности не только против общественного, но и против мирового порядка, метафизическое неприятие мира... Но здесь-то именно, в последней глубине "подполья"... засияло... отверстие из каменных толщ позитивизма в новое небо".[9]

Волынский противопоставляет Достоевского Толстому, считая последнего изобразителем мира в его ветхозаветных основах, закрывающим глаза на бессознательную метафизику сердца. Творчество же Достоевского "...вводит нас в самые глубины человеческой души, в ее хаотические глубины".[10]

И Бердяев объясняет близость литературы конца девятнадцатого – начала двадцатого века – к Достоевскому интересом последнего к метафизике: "Души, которым близок гладкий толстовский монизм и толстовский рационализм, не могут понять трагических противоречий Достоевского".[11] Психология Достоевского говорит о жизни духа, а не ограничивается показом лишь верхнего слоя. "Метафизика Достоевского – конкретная метафизика. Мы – духовные дети Достоевского".[11]

И Сологуб – один из первых декадентов, писатель с мировоззрением двадцатого века, испытал на себе влияние Достоевского. Трагическое мироощущение, характерное для Достоевского, окрашивает творчество Сологуба. Его, как и Достоевского, интересуют глубины человеческого духа, метафизические основы существования человека; хаос души – "место действия у Сологуба".[12]

Из писателей предыдущей эпохи наиболее созвучны символистам Гоголь и Тургенев. Очень сильное влияние Гоголя на Сологуба чувствуется в "Мелком бесе". Почти незаметно это влияние в раннем творчестве Сологуба. Справедливо утверждение А. Белого: "...В истоках сологубовской прозы нет Гоголя... нет влияния Гоголя в раннем романе "Тяжелые сны"."[13]

Иное дело Тургенев. В своем "манифесте" Мережковский писал: "Тургенев – властелин полуфантастического, ему одному доступного

мира". Он – "истинный предвозвестник нового идеального искусства, грядущего в России на смену утилитарному пошлому реализму".[14]

Вопрос о влиянии Тургенева на Сологуба не поднимался. Я попробую их сравнить.

Бодлер и Эдгар По – писатели-модернисты для своего времени – оказали влияние на Сологуба; возможно, что это было непосредственное влияние, а, может быть, и отраженное, дошедшее до Сологуба через русскую критику – влияние идей, высказываемых в журнальных статьях. То же верно и относительно философских интересов Сологуба. Идеи Шопенгауэра и Ницше "носились в воздухе", о них говорили и писали, чувствуется их влияние на Сологуба.

Говоря о Сологубе, приходится о его литературных симпатиях и антипатиях догадываться, так как он принципиально был против разговоров "о литературе", а на вопросы критиков не отвечал. Полностью исследовать возможное влияние на Сологуба трудно в пределах одной главы, поэтому я сопоставлю творчество Сологуба лишь с теми писателями, влияние которых мне кажется более доказуемым. Так, Гоголь и Гюйсманс влияли на Сологуба, но на его творчество более позднего периода, – поэтому я не сравниваю раннее творчество Сологуба с их произведениями.

2. СОЛОГУБ И ТУРГЕНЕВ

Как уже отмечалось выше, авторы критических работ, как современных Сологубу, так и последнего времени, почему-то не задавались вопросом, есть ли у Сологуба что-то общее с Тургеневым, влиял ли последний на Сологуба.[15] Это кажется странным еще и потому, что Сологуб и Тургенев – романтики; оба они фаталисты. Особенно показателен в этом смысле рассказ Тургенева "Стук, стук, стук", в котором "воля человека только проводник высшей воли".[16] А в статье Сологуба "Театр одной воли" мы читаем, что "...самобытной нашей воли нет, что всякое наше движение и всякое наше слово подсказано и даже давно предвидено в демоническом творческом плане игры раз навсегда, так что нет нам ни выбора и ни свободы". (10:144).

Творчество Тургенева интересовало символистов.[17] Еще важнее оно для исследования творчества Сологуба. Ведь не случайно же первый роман Сологуба назван "Тяжелые сны"; в нем сон и действительность сплетаются, герой и днем во власти грез и кошмаров. Это характерно и для других ранних произведений Сологуба, таких, например, как "Свет и тени", "Червяк", "Утешение". А о Тургеневе Алексей Ремизов писал: "Ни один русский писатель не сохранил их (снов – *Л. Кл.*) столько в рассказах, как Тургенев".[18] В рассказе Тургенева "Яков Пасынков" мы находим определение жизни, под которым

мог бы подписаться Сологуб: "Вся жизнь наша – сон, и лучшее в ней – опять-таки сон".[19]

Известно, что герои Сологуба предпочитают ночь дню. Так, например, Сережа ("К звездам") чувствует себя хорошо только ночью, а дневное солнце ему мешает, он его ненавидит, видит его темным. Нет у него ничего общего с людьми (дневными), он чувствует связь только со звездами: "Звезды все яснее и ласковее горели над Сережею". (3:85) Позднее Сологуб назовет солнце злым Драконом. Ночь преображает для сологубовских героев жизнь, наделяет ее таинственностью и притягательностью – то же происходит и у Тургенева: "Nocturnal powers transform the prosaic life of the day into the romantic kingdom of the night".[20]

У обоих авторов изображение сознательно дается так, что стирается грань между сном и действительностью. Так, например, показаны у Тургенева ("После смерти") посещения Аратова умершей Кларой. Это галлюцинации, связанные с болезненным состоянием сознания героя; но оставшаяся в комнате прядь женских волос как бы превращает эти посещения в действительность; есть и возможность совсем реально-эмпирического объяснения того, как эти волосы оказались в комнате: "...in almost all of these stories he leaves the way open for a rational interpretation of the mysterious event, although the reader is always aware of the much stronger aura of the irrational".[21]

В том же тоне стилистической двусмысленности с двойной возможностью объяснения происходящего, написана сцена посещения Ульяной опьяневшего Логина в романе Сологуба "Тяжелые сны". Присутствие Ульяны описано так реально, что позволило критику И. Гофштедтеру утверждать, что Ульяна действительно была у Логина;[22] эти посещения у обоих писателей полны реалий быта, но оба они не отвечают на вопрос: явь это или сон? "Этот ли ветер... уничтожил следы? Или длинная Ульянина юбка смела пыль с выступа? Или и не было никаких следов?" (2:24)[23]

Смерть у Тургенева в повести "После смерти", так же как и в рассказах Сологуба "Червяк", "К звездам", "Утешение", имеет двойственное объяснение. Реально Аратов умирает от горячки и болезни сердца, Ванда из "Червяка" – от чахотки, Сережа ("К звездам") – от болезни сердца. Но возможно дать и метафизическое объяснение этих смертей – неспособность героев смириться с действительностью. Что-то загадочное сопровождает эти смерти: Аратову является умершая Клара, зовущая его в мир мертвых: "Коли хочешь знать, кто я, поезжай туда". (8:326) "Она смотрит на Митю отрадно-темными глазами, и к смерти клонит его". (4:70, Сологуб "Утешение".) Такой же метафизической причиной смерти можно считать в "Червяке" мнимого червяка, грызущего сердце Ванды; червяк этот – символическое выражение зла жизни, ее окружающего.

У Сологуба Логин напоминает тургеневского Аратова ("После смерти"). Так же, как и Логин, Аратов видит в жизни много мистического, непонятного для человеческого разума: "...подобно отцу, верил, что существуют в природе и в душе человеческой тайны, которые иногда можно прозревать, но постигнуть – невозможно". (8:305) Этот герой Тургенева – уже не свято верующий в рациональность Базаров, он как бы предшественник во всем сомневающегося и верящего в метафизическое бытие героя символистов. Мир его глубже, нежели у человека, живущего на основании пяти чувств: "Только там, внизу, под поверхностью его жизни, что-то тяжелое и темное точно сопровождало его на всех путях". (8:320) Такой же метафизической жизнью живет и Логин, у него есть два сознания, низшее и высшее. (2:144) Ощущение тайны в природе и в человеке, присущее Аратову, роднит его и с другими героями Сологуба, например, с Сашей ("Земле земное"). Чувства Аратова расплывчаты, непонятны ему самому (8:307), героиня рассказа полна противоречий, этим очень напоминая Логина.

У Тургенева, так же, как и у Сологуба, есть в рассказах символические детали, наполняющие их мистической атмосферой. Например, в рассказах "Конец Чертопханова" и "Чертопханов и Недопюскин" мать видит во сне *белого* человека на медведе, а сын – "белую, белую, как снег, лисицу". И образ лисицы во сне не случаен: раньше любимая им цыганка Маша представлена с помощью сравнения с раненой лисицей. (1:248) Образ лисицы, сначала раненой, а затем белой, как бы предвещает смерть. Можно сравнить этот лейтмотив с лейтмотивной характеристикой Анны из "Тяжелых снов" – белым ландышем, и Клавдии – желтым лютиком. В рассказе Сологуба "Белая мама" лейтмотивной деталью является ветка белой сирени, затем сменяющаяся белым яичком. Они символизируют связь героя с умершей матерью.

Первое появление Клары во сне Аратову напоминает появление умершей Раи в рассказе Сологуба "Утешение". Обеих героинь видят как что-то белое, они в белых платьях (Тургенев, 8:326; Сологуб, 4:67, 76, 85).

Оба автора чувствуют ограниченность чувственного мира: у Тургенева символом такой ограниченности является клетка: "Клетка ваша мала... не по крыльям", – говорит Клара. (8:331) У Сологуба дан другой символ, более характерный для писателей двадцатого века (правда, он есть уже у Достоевского в "Записках из подполья"). Вместо клетки появляется стена, например, в рассказе "Свет и тени": "И там стена. Везде стена". (3:32) От такой действительности герои Тургенева и Сологуба бегут в сон, в фантазии, создают свои миры (сравни с названием позднего романа Сологуба "Творимая легенда", где герой творит новую действительность), в мифотворчество, в мечты:

"A philosophy that denies objective reality and allows the individual to create his own world is obviously a boon to dreamers." 24 Аратов бежал в мечты, в сны, в смерть. Герой рассказа Сологуба "К звездам" строит свой мир: "Мир таинственный, чудный снился Сереже, мир на ясных звездах. На деревьях вещего леса сидели мудрые птицы". (3:89) Володя ("Свет и тени") уходит в мир теней, Ванда ("Червяк") ищет спасения от страшной действительности в снах о родине.

Отношение Сологуба к смерти сходно с тургеневским. Рассказ Сологуба "Жало смерти" построен как бы на реализации библейской цитаты, приводимой Тургеневым в рассказе "После смерти": "Разве не сказано в библии: смерть, где жало твое?" (8:377) Жалом смерти ужален герой Сологуба Коля, в смерть бежит он от пошлости и скудности жизни, от ее боли и несвободы.

В этом рассказе Сологуба можно проследить гибельное влияние людей друг на друга. Ваня, как бы гипнозом действуя на Колю, лишает последнего воли и приводит его к смерти. А в повести Тургенева "Песнь торжествующей любви" Муций влияет гипнотически на Валерию, как бы оживляя ее. В обоих случаях упоминается воздействие глаз (Тургенев, 8:291; Сологуб, 4:113, 120, 124).

Повесть Тургенева "Песнь торжествующей любви" может служить воплощением эстетики Сологуба, или, вернее, эстетика Сологуба является как бы результатом осмысления повести Тургенева: "Подвиг лирического поэта в том, чтобы сказать тусклой земной действительности "нет"; поставить выше жизни прекрасную, хотя и пустую от земного содержания форму; силою обаяния и дерзновения устремить косное земное к воплощению в эту прекрасную форму". (10:160) Муций своей волшебной песней, ее неземной красотой, силою обаяния и дерзновения творит новую действительность с помощью прекрасной формы. Оплодотворенная Валерия – символ творческой силы, лирики по Сологубу, музыки по Тургеневу, – и вообще красоты, экзотики, всего того, что делает мир прекрасным.

В жизни героев позднего Тургенева и героев Сологуба мечта играет важную роль. Автор статьи о Тургеневе В. Сквозняков писал о фантастических рассказах Тургенева, что в них есть утверждение силы мечты и человеческого прозрения. Человек должен всецело довериться стихийному потоку жизни, только тогда ему могут приоткрыться тайны, недоступные холодному рассудку. (8:368) Герой рассказа Тургенева "Сон" говорит: "Я пуще всего любил... мечтать... мечтать. О чем были мои мечты, сказать трудно: мне, право, иногда чудилось, будто я стою перед полузакрытой дверью, за которой скрываются неведомые тайны". (8:226) Так же мечтают и многие герои Сологуба, например, герой его рассказа "Земле – земное", Саша, очарованный тайной, скрытой в природе, в жизни, и тщетно пытающийся ее разгадать.

Мечта символически воплощена как Тургеневым, так и Сологубом в образе Дон-Кихота.[25] Тургенев предпочитает твердую веру Дон-Кихота в идеал, "В нечто вечное, незыблемое, в истину", скепсису Гамлета. В статье Сологуба "Мечта Дон-Кихота" говорится о мечте, "милой, странной, смешной мечте". (10:159) Эту же мысль Сологуб повторяет и в статье "Демоны поэтов". Дон-Кихот для Сологуба – вечный лирик, с помощью мечты преображающий действительность, создающий новую, идеальную, которой нет, но которая должна быть. Мечта, символом которой является Дон-Кихот, – это и есть истинное, неизменное, назваинное у Сологуба Ликом в статье "Елисавета" в отличие от временного лица, маски, личины.

В одном из рассказов Тургенева встречается образ Дон-Кихота в контексте, напоминающем Сологуба. В рассказе "Три встречи" Тургенева (дело происходит во сне): "Лукьяныч... пропусти мѐня, я тебя после награжу". "Вы ошибаетесь, синьор, – отвечает мне Лукьяныч, и лицо его принимает странное выражение, – я не дворовый человек; узнайте во мне Дон-Кихота Ламанчского, известного странствующего рыцаря; целую жизнь отыскивал я свою Дульцинею – и не мог найти ее". (5:187) Сон и мечта преображают дворового в Дон-Кихота, в рыцаря, преданного идее. Именно это совершают герои Сологуба. Он многократно писал в своих статьях, что "лирический подвиг Дон-Кихота в том, что Альдонса отвергнута как Альдонса, и принята лишь как Дульцинея. Не мечтательная Дульцинея, а вот та самая, которую зовут Альдонсою. Для вас смазливая грубая девка, для меня – прекраснейшая из дам". (10:160)

Оба автора обращаются и к образу Гамлета. Для Тургенева Гамлет – начало отрицания (10:257), ему свойственны эгоизм и анализ. Дон-Кихот умеет любить, Гамлет – нет. Карикатурный образ Гамлета дал Тургенев в рассказе "Гамлет Щигровского уезда". Сологуб же в характере Логина объединяет черты как Гамлета (2:167), так и Дон-Кихота. Логин полон сомнений, он эгоистичен, изверился во всем. Кажется ему, что он больше не способен любить. Но Дон-Кихотовское начало спасает его. Вот как об этом писал Сологуб Любови Гуревич: "Только людям настоящей силы доступно совершенное восприятие истины (Нюта),.. дающее совершенное успокоение. Чистое созерцание истины,.. раз достигнутое в момент внезапного экстаза,.. становится достоянием души".[26] Логин, полюбив Анну, преодолевает в себе гамлетовское (сомневающееся) начало; в нем побеждает идеальное, ведь он познает истину.

Оба автора подчеркивают нерациональный характер любви. Каган-Канс пишет о Тургеневе: "Love in his (Turgenev's – L. Kl.) eyes transcended the boundaries of any rational understanding and penetrated into the realm of irrationality".[27] А Сологуб в цитируемом выше письме замечает: "Истина не покупается трудом, а дается даром, как девичья любовь".[28]

Важным для Сологуба является положение о роли иронии и лирики в литературе, об иронии, говорящей "да" действительности, и лирике, говорящей ей "нет" и творящей новую жизнь. Такое же двойственное восприятие жизни мы видим и у Тургенева. В упомянутой выше статье он иронию Гамлета противопоставляет энтузиазму Дон-Кихота (10:253), то есть, выражаясь словами Сологуба, – лиризму Дон-Кихота: "...в этом разъединении, в этом дуализме мы должны признать коренной закон всей человеческой жизни; вся эта жизнь есть не что иное, как вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал". (10:258) Не напоминают ли эти слова Тургенева высказывание Сологуба о "вечной противоречивости мира, о вечном тождестве добра и зла и иных полярных противоположностях?" (10:149)

Нам известно только одно сопоставление Сологуба с Тургеневым, сделанное П. Николаевым,[29] который сравнивает Логина с Гамлетом Щигровского уезда: "В герое романа господина Соллогуба... мы можем признать видоизменение второго типа лишних людей, типа Гамлета Щигровского уезда".[29] Дальше идут упреки Логину в эгоизме, и назван он презрительно Гамлетиком. Николаев подходит к образу односторонне и тенденциозно, требует от героя "идейных элементов". Он упрекает Логина в том, что признавая в жизни только красоту, он не умеет ее ценить. Чисто эстетического наслаждения, испытываемого Логиным при чудесном пении пьяниц, Николаеву недостаточно. Сложную душу Логина он называет пустопорожней. Раздвоение души Логина на "я" и "труп" (символически мертвое прошлое, желание умертвить каинское в себе, труп как предчувствие убийства Мотовилова) абсолютно непонято Николаевым, кажется ему "просто галлюцинацией перепившегося человека с мелкой душой".[29]

Итак, мне кажется, есть основания говорить, что творчество Сологуба близко Тургеневу, а возможно, и испытало его влияние. Их сближает сходство мировоззрения: оба они идеалисты, романтики, оба видят в мире трагическую борьбу противоположных начал, их постоянное разъединение и объединение. Гамлет и Дон-Кихот, символы этих двух начал, используются обоими писателями для выражения своих кредо. Герои Тургенева и Сологуба бегут от действительности – и "убежище" то же: сон, мечта.

3. СОЛОГУБ И ДОСТОЕВСКИЙ

Влияние Достоевского на Сологуба, в отличие от влияния Тургенева, отмечено многими авторами. Так, в сборнике статей под редакцией А. Чеботаревской Иванов-Разумник, Лев Шестов, Боцяновский,

Владимиров упоминают Достоевского в связи с Сологубом. Иванов-Разумник пишет, что Сологуб связан с Достоевским "своим отношением к карамазовским вопросам, которые своим ядом травили его сердце".[30] Замечание это имеет очень общий характер: какие вопросы? Как они отразились в творчестве Сологуба?

Шестов видит близость Сологуба к Достоевскому в изображении трагедии стыда и обиды.[30] Близость этих писателей заключается и в мучительной боли, которую вызывало в Сологубе (и его героях) "всякое прикосновение извне".[30]

Иннокентий Анненский пишет: "Любовь Сологуба похотлива и нежна, но в ней чувствуется что-то гиэнье, что-то почти карамазовское, какая-то всегдашняя близость преступления".[30] Если можно согласиться с тем, что карамазовские вопросы мучают героев Сологуба, то с последним утверждением согласиться нельзя, особенно говоря о раннем творчестве писателя. Любовь Логина отнюдь не похотлива: "Ее неровное дыхание и горячий румянец ее лица не будили в Логине вожделения, и он смотрел на нее спокойными глазами, как на младенца". (2:396) Порою в нем рождается "знойное, порочное вожделение" (399), но он с ним борется, осуждает себя, понимает, что страсть далека от настоящей любви, от истины, от спасения. Настоящую любовь показывает Сологуб в сцене обнажения Анны: "Обнаженная и *холодная* стояла она перед ним, и с ожиданием смотрели на него ее *непорочные* глаза". (2:405) Это любовь-дар, любовь-жертва. Логин чувствует, что после этого видения Анны, после этой ее жертвы ничто порочное не сможет коснуться его души.

В письме к Любови Гуревич Сологуб высказал свое отношение к различным видам любви. "Только по-настоящему сильные люди воспринимают истину (синоним любви) непосредственно, наивно; она не влечет за собой страдания, дает совершенное успокоение... К чувственному обладанию истиною и свободою они не стремятся (Логин отвергает Клавдию), ибо всякое наслаждение призрачно и угарно (Ульяна) и возбуждает в людях злобу и ревность (Спиридон), а чистое созерцание истины неотъемлемо и, раз достигнутое в момент внезапного экстаза (пропущенная сцена),[31] становится достоянием души... В пропущенной сцене я руководился не желанием дать эротическую по существу картину побеждения желаний, так как это побеждение считаю ненужным... Пропущенная сцена и непорочна и существенна для романа".[32] "Я имел в виду изобразить настоящую смелость, которая не дразнит, а подымает".[32] Итак, в этой, на предвзятый взгляд, эротической сцене для Сологуба важен был момент подъема, испытываемого героями, делающего возможным познание истины-любви. В таком понимании любви Сологубом нет ничего "похотливого", "гиэньего" или "близкого к преступлению", о котором пишет Анненский.

В. Боцяновский пишет, что "черт Гоголя перекочевал к Достоевскому и теперь обосновался у Сологуба".[33] Это верно, если считать дьявольским все грязное, мелкое, пошлое, так как это делает Мережковский в книге "Гоголь и черт". Мережковский считает, что все пошлое, изображенное Гоголем в "Мертвых душах" и "Ревизоре", – это маски черта. И в ранних рассказах Сологуба передано это бесовсвое в человеке, герои Сологуба боятся людей, а не чертей: "Прежде в чертей верили, в леших. А теперь, ау, брат, ничего такого нет. Ничего нет страшного, кроме человека". (4:119) О том же говорит и статья Сологуба "Человек человеку дьявол". У Сологуба чертовщина, злое, страшное окончательно перекочевало к человеку, и не нужны ей уже мистические одеяния. Черт в "Братьях Карамазовых" – это эманация души Ивана. Черт у Сологуба – это и злое в других людях, и злое в самом герое.

А. Долинин утверждает, что все мы (писатели XX века – *Л. Кл.*) вышли из Достоевского. Высказав несколько верных положений о "Преступлении и наказании" в сравнении с "Тяжелыми снами" Сологуба, Долинин упрекает последнего в том, что Логин, убив, не мучается.[34] Это не верно: "Но как тяжело было говорить об убийстве!" (2:396) Или: "Представилось вдруг, что не выходил из комнаты и что все был только уродливый сон... Но мне этот сон никогда не забудется", – печально подумал он". (2:391)

Но ведь и в "Преступлении и наказании" герой раскаивается не в совершенном убийстве, а в том, что он оказался слабым, обычным человеком, а не тем, кому "все дозволено". Лишь на самой последней странице эпилога Достоевский заставляет Раскольникова раскаяться в убийстве, и выглядит это раскаяние очень тенденциозным. Логин же с помощью убийства очищает как себя, так и город. Характерно, что только *после* убийства Раскольников начинает ненавидеть процентщицу: "О, как *теперь* я ненавижу старушонку!"[35] В Логине же на протяжении всего романа показано нарастание ненависти к Мотовилову. Логин не раскаивается в убийстве, так как убийство было для него роком, а с роком не поборешься. В одной из статей Сологуб писал: "Немыслима и борьба с роком, есть только демоническая игра, забава рока с его марионетками". (10:148)

Сознательное убийство, совершенное Раскольниковым, – самый тяжкий грех по Достоевскому. Убивает Логин бессознательно, в романе есть много мотивировок, а не мотивов убийства. Каин и Авель, борющиеся в душе Логина, символически определяют характер душевного конфликта героя и намекают на его возможное разрешение. Только решение у Сологуба перевернутое. В романе Авель (добро) убивает Каина (зло), то есть добро осуществляется с помощью зла. Это отвечает и мыслям, высказанным в романе Логиным:"Должно быть, всякое добро прозошло от того, что нам кажется злом". (2:161)

Для Сологуба добро и зло – понятия относительные, взаимосвязанные, сосуществующие всегда: в одной из статей он говорит о "вечном тождестве добра и зла". (10:149) И вообще человеку не дано знать, что хорошо и что плохо: "и что худо и что хорошо? Зло или благо – смерть злого человека?" (2:392)

Преступление Логина совершено "по совести" (Достоевский), его же совесть должна помочь ему справиться с его результатами. Преодоление должно быть метафизическим, а не внешним: людское мнение, суд, каторга. Отсюда отсутствие раскаяния у Логина; и Анна считает, что не надо ни в чем признаваться людям. Ведь люди не лучше Логина, а хуже, так что же дает им право судить Логина? (Вспоминается грибоедовское: "А судьи кто?") Перед нами развитие мысли Раскольникова, его лично, а не "благоприобретенной им" под влиянием Сони и Порфирия: "В чем я виноват перед ними (людьми – *Л. Кл.*)? Они сами миллионами людей изводят, да еще за добродетель почитают. Плуты и подлецы они". (402)

Долинин, критикуя Логина за то, что он не раскаивается в убийстве, не замечает в произведениях Сологуба второго символического плана. Логин, убивая Мотовилова, символически убивает себя, каинское в себе, прошлое в себе. Сологуб писал: "Автономных личностей на земле нет". (10:148) Существование невидимых связей между людьми делает возможной подмену одного героя другим, символическое объединение нескольких героев (их черт), перенос вины с одного героя на другого, смерть одного и освобождение от себя (ненавистной части своей души) в другом.

Особые формы связи героев существовали уже у Достоевского. Известно, что различные конфликтные черты его главных героев символически изображены в других героях: например, демоническое в душе Раскольникова отражено в образе Свидригайлова, и последний подчеркивает наличие какой-то мистической связи между ними. Сологуб в Логине объединил как злое Мотовилова – пошлость, подлость, так и злое Молина – разврат. Обращает на себя внимание звуковое сходство имен: ЛОгИН – мОЛИН. Так же, как у Достоевского, фамилии символичны, но значение их менее определенное. Думается, что возможно их расшифровать следующим образом: Молин – моль, что-то грязное, портящее; Логин – от Логос – мысль, разум, духовное первоначало. Таким образом Логин оказывается носителем положительного. Убивая Мотовилова, Логин не только убил в себе злое мотовиловского толка, но и зло молинского толка, разврат в себе.

Сложные взаимоотношения героев: Мотовилова, Молина и Логина как носителей зла, Логина и Спиридона как жертв, символические замены смерти, мести, перенесение черт с одного на другого – все это проистекает из упомянутой выше поэтики Достоевского. Сологуб расширил философско-психологическую базу приема. В статье

”Елисавета” он писал: ”Иные отошли, поникли, умерли, – и открыто лицо. Вечный Лик... И за бледною маскою трагического актера, – единый просвечивает Лик”. (10:130) Характеры и настроения – это личины, маски, людей же объединяет некая единая для всех сущность, и только она важна. Идея маски есть и у Достоевского, но у него она связана с поисками своего истинного ”я” его героями. У Сологуба подмена одного героя другим возможна еще и потому, что он признавал законом жизни ”вечное возвращение”; человек до рождения был кем-то или чем-то (тема находит отражение, например, в стихотворении ”Когда я был собакой” или в рассказе ”Соединяющий души”) и после смерти превратился в кого-то другого.

Далее Долинин утверждает, что ”...аналогии соответствия его (Сологуба – *Л. Кл.*) миросозерцанию надо искать не в философии Раскольникова или Ивана Карамазова, а Кириллова из ”Бесов” и Ипполита из ”Идиота” с их противопоставлением себя не человеку и обществу, а всему миру, космосу...”[36] Логин как раз и противопоставляет себя людям, обществу – почти всем обитателям города, а миру, космосу он не противостоит, ощущая себя его частью, порою сливаясь с ним: ”Он сознавал себя воистину слившимся с миром, который переставал быть внешним, – и минута была полна, как вечность. И все в этом мире, теснясь в его душу, сливалось и примирялось в единстве”. (2:55) Такое объединение человека с космосом происходит и с героем рассказа ”К звездам”.

Не совсем верно и утверждение Долинина, что герои Сологуба, как и Ипполит и Кириллов, страдают от жестокой и неумолимой ”механичности” мира. Для Сологуба механичность мира – закон жизни, люди – марионетки в руках рока. Логин на пути к освобождению страдает от этого, к концу же романа эта самая механичность спасает его.

Таковы известные нам сопоставления Сологуба с Достоевским. Не имея возможности дать полное освещение этой темы, отмечу наиболее существенное во влиянии Достоевского на Сологуба.

Сологуб свободно пользуется характерами Достоевского, его сюжетным схемами и конфликтами, его методами изображения, видоизменяя их, часто предлагая противоположные решения или же развивая то, что у Достоевского есть лишь в потенции. Сологуб писал: ”Могут быть романы и драмы о Раскольникове... и всех этих, которые так близки нам, что мы порою можем рассказать о них такие подробности, которых не имел в виду их создатель”.[37] Во-первых, важно отметить, что Сологуб называет не Карамазова, а Раскольникова. Карамазовские вопросы ставятся героями Сологуба, но в основе первого романа Сологуба ”Тяжелые сны” – проблематика и особенности характера Раскольникова. Во-вторых, ”подробности характера Раскольникова”, о которых говорит сам Сологуб, – это то, что А. Волынский

назвал "новой психологией"[38] и что сам Сологуб в романе обозначает как то, "что за порогом сознания". (2:387)

4. *"ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ" И "ТЯЖЕЛЫЕ СНЫ"*

Общая схема обоих романов следующая: рефлектирующий герой убивает злого человека и спасается с помощью женщины. Главным является не изображение событий, а раскрытие психологии характера. Интерес перенесен с события на изображение исканий мятежного духа. И заглавие "Тяжелые сны" подчеркивает метафизический характер содержания, но это метафизическое содержание уже задано у Достоевского: "...Молодежь образованная от бездействия перегорает в несбыточных грезах и мечтах". (6:370)

Характер Логина так же раздвоен, как и характеры Достоевского: Иван Карамазов и Раскольников колеблются между добром и злом, как и Логин. Двойственность Раскольникова подчеркивает Разумихин. (6:217) Особенно яркое проявление добра в Логине и Раскольникове – их отношение к детям: в разговоре Раскольникова с сестрой Сони (192), в том, что Логин взял мальчика-сироту к себе. Раздвоенность характеров Раскольникова и Логина проявляется в постоянной смене их настроений.

Сологуб относился к творчеству Достоевского как к своеобразной мифологии,[39] он передавал конфликты Достоевского с помощью мифологических образов, ставших символами. Например, линия духовных поисков Логина строится на использовании образов Каина и Авеля, зла и добра, борющихся в его душе.

Сны и кошмары в романе Сологуба напоминают сны Раскольникова. Растущее у Логина ощущение необходимости отделаться от ненавистной части своей души, желание ее смерти передано в кошмаре: он видит себя трупом. Раскольников же незадолго до убийства видит избиваемую и убиваемую лошадь. Эта лошадь, как и труп, видимый Логиным, имеют и пророческое значение, предсказывают убийство, которое совершат оба героя. Разложение души Логина напоминает прием, использованный Достоевским в "Братьях Карамазовых", где черт существует как бы отдельно, одновременно являясь частью души Ивана. Отношение Логина к трупу напоминает отношение Ивана к черту. Иван бросает в черта стакан, Логин угрожает: "Исчезни, мучитель, пока я не раздробил твоего мертвого черепа". (2:150)

Второй раз (во сне) Раскольников убивает старуху в лунную ночь. Ситуация стала иррациональной, разум потерпел поражение; поэтому и луна вызывает у Раскольникова иррациональное ощущение: "Это от месяца такая тишина". (6:213) Логин совершает убийство в лунную ночь, луна активна, – его преследует кошмар его

детства. Смысл логинского кошмара символический: "...Жизнь душила меня, – ее необходимость и невозможность". (2:226) Кошмар сопровождал Логина всю жизнь. Он ведет его к убийству и к освобождению от злого прошлого. Избавившись от него, герой как бы начинает жить заново, возвращается к чистому детству до этого страшного сна. Сон же Раскольникова, связанный с детством, мог бы помочь ему освободиться от злого наваждения – ведь для него убийство не дорога к исходу, а наоборот, путь к гибели. Очнувшись от этого страшного сна, Раскольников восклицает: "Свобода!" и на короткое время понимает абсурдность задуманного. Детские переживания в обоих случаях, являясь одной из предпосылок убийства, определяют состояние героев. Но у Логина ведут и к обновлению.

Для Логина убийство – первый этап исхода, Раскольников же начинает испытывать потребность в исходе лишь *после* убийства. Любовь, Анна – второй этап исхода для Логина. Анна говорит ему: "Или лучше бросим ее (тяжесть – *Л. Кл.*), вот как осенью деревья бросают листья". (2:403) В разговоре с Раскольниковым Порфирий подчеркивает важность самой жизни, она вынесет куда нужно – Анна же указывает на действительно естественный путь: вести себя так, как ведет природа, не мудрствуя лукаво. Образы Сони и Анны параллельны и контрастны. Любовь Сони пассивная, "кроткая" – любовь Анны деятельная, дерзающая. Анна может быть и злой, это гармонический образ, сочетающий противоречивые черты. (2:394) Сологуб не дает апофеоза кротости, но ведь и Раскольникову трудно согласиться с бессловесностью Сони, он может лишь пожалеть кротких (6:270, 271) Герой Сологуба – это Раскольников с бескомпромиссным характером. Любовь Анны облегчает, Раскольников же после исповеди Сони "стал беспримерно несчастнее". (6:403)

Тема чуда у Достоевского связана с религиозной верой, с Христом. Чудо у Сологуба творит отдельный человек, Анна, с помощью приносимой ею жертвы – она дает Логину себя. Анна для Логина – жрица, она замещает Бога; огонь, на котором сгорает все нечистое логинского прошлого, очищает героев и дает им право начать новую жизнь, – это внутренний метафизический огонь. (2:404)

Раскольников обращается к Богу *после* убийства и несамостоятельно. Логин же обращается к Богу *перед* убийством, но не находит у него спасения.

Третий этап исхода Логина – это его как бы смерть и воскресение. Идея опять-таки взята у Достоевского, но развита она совсем иначе. В разговоре Раскольникова с Соней цитируются слова Христа: "Я есмь воскресеньие" (306), а Дуне Раскольников говорит: "Может быть, все воскреснет!" (239) Перед нами религиозная идея воскресения. Иначе в случае Логина. Стихийная основа жизни в ее отрицательном проявлении, убивая Логина, превращает его из виноватого в жертву; он оживает обновленный.

Раскольников неоднократно заявляет, что убил старуху не он, а черт (92, 402, 401). Дьявольская природа злого в Логине передана с помощью символических намеков, его называют "ведмедь" (можно расшифровать это слово как "медведь" и "ведьма"), говорят, что он летает на метле, кладет антихристову печать (235). Так что взбунтовавшаяся толпа как бы убила дьявольское начало в Логине. Но его смерть и воскресение – метафизические, без Бога. Его призыв "Станем, как боги" (377) – как бы утверждение идеи о Человеко-Боге, развенчанной Достоевским.

Логин находит исход в объединении с Анной (и природой). Для Сологуба разъединение – источник всего злого: "Дьявольский соблазн – это вечный роковой соблазн разъединения".[40] Статья Сологуба "Я", в связи с которой его обвиняли в самообожествлении, утверждает необходимость единения людей и природы; "я" является символом этого единения. И Раскольников после совершенного им убийства страдает от невозможности общения с людьми, он бежит от родных, от Разумихина (163), пытается выйти из этого обособленного состояния, обращаясь к первому встречному на улице (165).

Жертвы в произведениях Достоевского часто кончают собой вешаясь, например, жертвы Свидригайлова. Эти жертвы Достоевского – бессловесны; сологубовский же Спиридон – жертва Мотовилова, – кончая собой тем же способом, мстит Мотовилову, становится вместе с Логиным орудием Божьего возмездия.

История Логина в романе "Тяжелые сны" заканчивается следующими словами: "...для Логина и Анны началась *новая жизнь, обновленные небеса* засинели над ними..." (2:413).[41] Символ "новая жизнь, новые небеса" проходит в ряде произведений Сологуба: "...дошли бы до такого места, где *земля новая, и небо новое*" (4:213); "...она говорила *о новых небесах...*" (4:84). Эта апокалиптическая символика (Откровение, 21:1) могла прийти к Сологубу через Достоевского. В "Идиоте", в "Подростке", в "Бесах" упоминается апокалипсис. Мережковский и Бердяев считают, что христианство Достоевского не историческое, а апокалиптическое. Говоря о Достоевском, Мережковский использует приведенные выше слова о новой земле и новом небе, которые встречаются и у Сологуба.[42] В статье А. Волынского "О символизме и символистах" (1899 г.) мы встречаемся с этой же символикой: "Это обновление фантазии еще впереди. Старое небо совьется свитком, открывая над собою *новое небо...*"[43] Еще раз мы встречаемся с этими же образами в цикле статей Волынского о Достоевском, где опять упоминается старое небо, а звезды – источник *нового* света: не к этому ли свету устремляется герой рассказа Сологуба "К звездам"; упоминается новое ясное небо, и – ветхий человек.[44] Последний образ есть и в романе Сологуба. (2:413) О том же писал и Бердяев: "И никто не может отрицать, что у Достоевского все

погружено в атмосферу апокалипсиса".[44] Герои Сологуба прошли через свой личный апокалипсис, кровавый и страшный и вышли к новому раю, будут строить его. "...Будем любить друг друга, и станем, как боги, творить, и создадим новые небеса, новую землю". (2:337) Видно различное понимание апокалипсиса у Достоевского (христианское) и у Сологуба (языческое), с его красотой, с его многобожием.

Но и этот языческий рай опять-таки взят у Достоевского – "Сон смешного человека"; рассуждения Версилова по поводу снившейся ему картины Клода Лоррена о земном рае человечества, три тысячи лет назад, на Греческом архипелаге.

Интересно, что как у Достоевского, так и у Сологуба, место, пространственная характеристика становятся символами. Бицилли пишет: "В области словесной символики у Достоевского одно слово-образ занимает особое место. Это лестница. Самые жуткие сцены разыгрываются весьма часто на лестнице".[45] У Сологуба в рассказе "Утешение" такую роль играет чердак, только с противоположным значением: он служит убежищем, куда герой убегает (пять раз) от тяжести жизни, ведь он (чердак) близок к небу, к раю.

Подобную роль играет у Сологуба и, правда, в меньшей мере у Достоевского в "Преступлении и наказании" – мост. На мосту Раскольников после страшного сна об убиваемой лошади испытывает ощущение освобождения от страшного наваждения (50). Ощущение возможности возрождения Раскольников тоже чувствует на мосту (147). Там у него мелькает мысль покончить собой (176). Последняя встреча, им незамеченная, с Дуней, тоже происходит на мосту, где как бы скрестились пути Раскольникова, Свидригайлова и Дуни. Отсюда каждый пойдет своей дорогой.

Мост как лейтмотив проходит через весь роман Сологуба (25, 54, 116, 144, 388). Смысл этого символа-моста колеблется: то это настоящий мост, лишь косвенно отражающий состояние героя, то образ является метафорической передачей самого сознания героя: "Жизнь колебалась, как непрочный мост на шатких устоях" (25). Вот еще пример, где мост приобретает метафорически-символическое значение с метафизическим подтекстом: "Но чаще огонь сознания горел на мосту, между двумя половинами души, и чувствовалось томление нерешительности. Устои моста шатались и трещали под напором жизни, и брезжущий огонь сознания озарял иногда их белопенные верхи и страшное шатание устоев". (144) Деталь распространяется, расширяет свое значение дополнительными метафорами (огонь сознания), эмоциональное содержание лейтмотива достигает своего предела (интенсивность глаголов нагнетения – шатались, трещали; эмоциональный эпитет: страшное). Усиливается и образность картины: белопенные верхи, озарять. Значения моста иногда расходятся

лучом, а иногда сходятся в пучок: а) значение физически предметное, но подразумевающее и символическое; б) значение метафорическое, но остающееся связанным с предметным значением и городом; в) значение метафизическое. Интересно упоминание конкретного моста в сцене убийства: "Посредине моста остановился, оперся о перила и смотрел в воду". (388) Куда ни пойдешь в этом городе – везде наткнешься на мост. Именно на этом мосту Логин задумывается, именно здесь, в воде, как в зеркале, видит он свое подсознание – детский кошмар.

Мост вводит тему реки, воды. Она играет важную роль как у Сологуба, так и у Достоевского. Но различно их отношение к воде. У Сологуба стихия воды несет в себе вольность, чистоту, равняет всех. (10:217) Поэтому вода присутствует активно во многих рассказах Сологуба. Ваня и Коля ("Жало смерти") гибнут в реке, вода как бы очищает их, дает им чувство свободы. Раю ("Рай") видит Митя ("Утешение") на реке. Сереже ("К звездам") "стало спокойно и весело от холодной воды". (3:92)

Отношение Достоевского к воде иное. Для Раскольникова понятие воды наполнено отрицательной эмоцией: "Нет, гадко, вода, не стоит". (176) Так же относится к воде и Свидригайлов. Чирков пишет: "Описание обстановки последней ночи Свидригайлова имеет свой лейтмотив: это ужас надвигающейся неотвратимо водной стихии. Вода – страшный аккомпанемент последнего суда".[46]

Некоторые детали из романа Достоевского перешли в роман Сологуба, таково средство убийства – топор, неожиданно попадающийся им на глаза.

Можно заметить преемственную связь между образом мещанина, назвавшего Раскольникова "убивцем", и молодым мещанином с оловянными глазами, грозящим Логину (383, 384), – оба они выступают как обвинители. Только мещанин у Достоевского раскаивается (вера в Бога, как бы не оклеветать зря), а мещанин у Сологуба оказывается носителем той разрушающей слепой силы, которая так велика в жизни.

Конечно, можно было бы продолжить наблюдения над сходством романов Достоевского и Сологуба. Но и рассмотренного материала достаточно, чтобы отметить несомненное влияние Достоевского на раннего Сологуба. Романы Достоевского служат Сологубу как бы "сырьем", которое он обрабатывает по-своему, часто давая новое, иногда и противоположное Достоевскому решение.

5. СОЛОГУБ И ЗАПАДНЫЙ МОДЕРНИЗМ: БОДЛЕР, ЭДГАР ПО

Современная Сологубу критика делится на тех, кто не хочет видеть влияния западной литературы – символистов и декадентов[47] на Сологуба, и на тех, кто объявляет Сологуба последователем Бодлера без всяких доказательств. К последним относится, например, Георгий Чулков: "Но и мы не миновали путей, по которым шла новая поэзия под знаменем бодлэрианства. И наиболее совершенным и типичным представителем этого течения придется, конечно, признать Федора Сологуба".[48] О влиянии поэзии Бодлера на поэзию Сологуба упоминает Карола Ханссон,[49] пишет об этом влиянии Ж. Дончин,[50] но о влиянии поэзии Бодлера на прозу Сологуба никто не писал, тогда как внимательное сравнение показывает, что такое влияние есть, и оно очень важно для понимания сологубовской прозы. Сам Сологуб в одном из писем к Любови Гуревич писал: "...Вы не занимаетесь таким... делом, как отыскивание *новой красоты по заграничным моделям*".[51] Отсюда следует, что для самого Сологуба поиски "новой красоты по-заграничным моделям" были важны и нашли отражение в "Тяжелых снах".[52] Современный автор предисловия к переводу на английский язык некоторых рассказов Сологуба М. Баркер говорит, что в русской критике принято называть Сологуба русским Бодлером.[53]

Близость Бодлера и Сологуба сказывается, например, в том, что для обоих писателей важны поиски нового: миров, земли, небес. Новое небо и новую землю ищут многие герои Сологуба – об этом писалось выше. А у Бодлера:

. . . Кто грезит в тишине
О наслажденьях, которым нет названья,
О жизни, полной тайн, *в неведомой стране!*[54] (238)

И в двери Вечности нас, жаждущих, впусти...
О, все равно – в эдем, или под своды ада!
В мир неизвестного, чтоб н о в о е найти![55] (243)

Бодлер цитируется в переводах Якубовича, широко известных в России в восьмидесятые годы прошлого столетия, с которыми, вероятно, Сологуб познакомился раньше, чем с оригиналом. Чувствуется сильное влияние на Сологуба этих переводов.

Это же стремление найти выход из тусклой действительности земной жизни, поиски нового, пусть даже через страдание, пусть даже через смерть характерны и для героев Сологуба: Володя и его мать создают новый мир теней ("Свет и тени"); Сережа, как и Икар из стихотворения Бодлера,[56] устремляется к звездам; ищут и обретают новое Анна и Логин через преступление, через символическую смерть

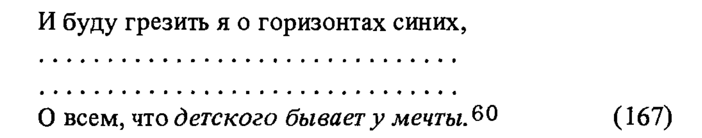
и воскресение. Герой Сологуба, творящий новый мир, как бы реализует следующее положение Бодлера:

В искусство дивное всецело погружен
По воле вызывать весны волшебный сон,
Из сердца извлекать я буду волны света,
Из мыслей пламенных – тепло и роскошь лета.[57] (168)

Воля лежит в основе творческого акта пересоздания жизни как у Бодлера, так и у Сологуба – на обоих, конечно, повлиял Шопенгауэр. Так, в рассказе Сологуба "Земле – земное" Саша ощутил с помощью волевого напряжения мистическое переживание, увидел на секунду умершую мать.

Сны, полусны, мечты – средство и путь к преображению мира. Не случайно название первого романа Сологуба "Тяжелые сны"; его герой путем снов, перемежающихся с действительностью, приходит к новой жизни. Эту близость Сологуба к Бодлеру отмечает Дончин: "Sologub . . . is one of the most typical Russian escapists directly descended from Baudelaire . . . An examination of Sologub's themes shows how close this only pure Russian decadent was to Baudelaire."[58] Герои Сологуба бегут от земли "за грань возможного, в пределы тайн и снов".[59] (110)

Для Сологуба, как и для Бодлера, понятие детского, наивного равнозначно понятию рая, райского: "Больные и нелепые мечты роились – и вдруг сменялись мечтами наивными, как детские сказки в далеких и мирных долинах". (2:19) Детски-наивное здесь невозможно и далеко. С понятием детства связано у Логина чувство свободы – чувство рая. Эпитетами "детский", "наивный" часто характеризуется Анна, которая и поведет Логина в рай. А у Бодлера:


И буду грезить я о горизонтах синих,
. . . .
. . . .
О всем, что *детского бывает у мечты.*[60] (167)

И еще:

И мы завидуем с мучительной тоской
Далекой *юности, наивной и святой.*[61] (194)

Сон – спасение для страждущих у Бодлера и Сологуба. Сережа ("К звездам") и Володя ("Свет и тени") живут в мире снов. А у Бодлера:

Бог, тронувшись душой суровой, создал сон.[63] (103)

Ты во сне, хоть порой улетала-ль, Агата,
Из нечистого моря столицы больной
Далеко, далеко в океан голубой,
Где, как юность твоя, все и чисто и свято?[64] (162)

Если раем является сон, то адом для обоих писателей является действительность, и особенно, город. Сологуб показывает маленький провинциальный город как стоячее болото в "Тяжелых снах" и позднее в "Мелком бесе", с тупостью его жителей, пошлыми повадками, жестокостью, развратом, превращением детей в звереньшей. А у Бодлера городская жизнь, современная ему цивилизация – это цветы зла, там царят:

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine. . . [65]
(5)

Состояние Логина можно обрисовать следующими словами Бодлера:

Сомнение над ним и детский ужас в нем.[66] (226)

Он:

Озлоблен, раздражен, как пьяница, который
Весь видит мир вдвойне, вернувшися домой;
В ознобе запер дверь, задвинул все запоры,
Смущен нелепицей и тайной роковой.[67] (226)

Его жизнь – это "бессоница ночей", в ней – "толпа больных очарований", в ней – "убийство".[68] (105)

В творчестве обоих писателей большое место занимают кошмары. Сологуб писал о себе: "Поразительная способность воспроизведения болезненных состояний души, истерических ощущений, умение передавать сны, кошмары, химеры и т. д. Моя область – между грезой и действительностью. Я – настоящий поэт бреда".[69] Эти слова перекликаются со следующим заявлением Бодлера, видевшего свою цель в создании языка, способного "передавать самые тонкие признания страстей, невроза, галлюцинаций, безумия".[70]

Рабство человека, его нежелание с ним мириться, стремление к свободе – идеи, роднящие Сологуба с Бодлером. Тема освобождения человека от рабства проходит красной нитью через образ Логина; в конце путем страданий и преступления он становится свободным:

"Будем свободны", – говорит Анна (2:403); "Мы пойдем этою дорогою не рабами, а свободные, без страхов", – продолжает она. (2:404) "Новый и свободный человек радовался", – читаем мы о Логине. (2:406) И Бодлер ненавидит рабство, но видит везде:

На месте женщины, с зари веков доныне
Самодовольную и *пошлую рабу;*
Мужчину-деспота, *раба своей рабыни,*
С душой, похожею на сточную трубу.[71] (241)

Естественным же состоянием человека Бодлер считает свободу:

И вот я одинок, я волен.[72] (105)

Или еще:

Свободный человек! Недаром ты влюблен
В могучий океан: души твоей безбрежной
Он – зеркало . . .[73] (173)

Иногда к свободе выводит человека смерть как у Бодлера, так и у Сологуба. Так, например, в рассказе Солугуба "Жало смерти" мы читаем: "Будешь свободный, и тебя никто не возьмет"; "Она (смерть – *Л. Кл.*) освобождает". (4:243)

Еще одна тема Сологуба напоминает бодлеровское обращение к этой теме: тема античности, являющейся идеалом, к которому надо стремиться. Говорится у Сологуба о воскресении *древнего счастья* (2:404); "Она стояла перед ним в торжественной наготе своей, *вечная, древняя*" (409). А у Бодлера мы читаем:

Et que ton sang chrétien coulât a flots rhythmiques

Comme les sons nombreux des syllabes antiques,
Où regnent tour à tour le père des chansons,
Phoebus, et le grand Pan, le seigneur des moissons. (p. 14)

С темой античности связана и тема наготы – идеальной красоты. В статье "Полотно и тело" Сологуб писал: "Радость наготы в том, что тело погружается в родные стихии... Движения свободны, условности отброшены. Уже не Иван и не Марья, не барыня и не натурщица, и не мальчик из мелочной лавки, а только человек в свободном и радостном движении". (10:209) А у Бодлера:

"Теперь, когда поэт приходит в те места,
Где прежней дерзостью блистает нагота,
И думает былой упиться красотою..."[74] (193)

Произведения Сологуба представляют собой сочетание иронии и лирики, "Да" и "Нет" грубой действительности, превращение Альдонсы в Дульцинею. Эти же две основы мы находим и у Бодлера:

Не аккорд ли я фальшивый
В стройном хоре мировом?
Яд иронии крикливой
Слышен в голосе моем.[75] (206)

Перед нами то же сочетание иронии и божественного, то же проникновение иронии в божественное – по терминологии Сологуба – в лирическое.

Стихотворение Бодлера "Соответствия" стало манифестом символистов. Все в мире связано со всем, все отражает все. Поэтому запах может характеризоваться с помощью цвета и передавать настроения. Якубович относился отрицательно к этой особенности Бодлера: "Не отсюда ли вышли все эти "белые павлины скуки", "желтые собаки ревности" и прочие цветные нелепости современного символизма?"[76] Этот же прием "соответствий" очень часто встречается в вышедшем почти одновременно с романом Сологуба сборнике стихотворений Метерлинка. В своей рецензии Михайловский отмечает у Метерлинка "белую бездеятельность, лиловые сны, голубые мечи сладострастия, фиолетовые змеи мечтаний".[77]

Как бы вступая в полемику с критикой, не понимавшей нового виденья мира (Михайловский, Якубович), Сологуб широко использует в "Тяжелых снах" прием "соответствий":

" – Скажите, – заговорил опять Логин... – Вам жизнь какого цвета кажется, и какого вкуса?
– Вкус и цвет? У жизни? – с удивлением спросила Клавдия.
– Ну да... Это же в моде – слияние ощущений..." (2:12, 13)

Для героев Сологуба жизнь оказывается окрашенной в зеленый и желтый цвета: для Клавдии это цвета, символизирующие незрелость и увядание; для Логина эти краски жизни означают надежды и презрение. (2:13) В том же романе мы читаем о голубой мелодии (54). И еще: ". . . звуки принимали окраску, запахи – телесные очертания, и образы звучали и благоухали; розовый пряный шепот реки, голубое сладкое вздрагивание веток березы и зеленые, горькие вздохи ветра, и темно-фиолетовые, солоноватые отзвуки спящего города". (2:55)

Не напоминают ли "темно-фиолетовые отзвуки спящего города" у Сологуба – "лиловые сны", иронически цитируемые Михайловским в приводимой выше цитате?

Для Бодлера так же, как и для Сологуба, жизнь – театр, люди – марионетки. В статье "Театр одной воли" Сологуб писал: ". . . весь

мир – только декорация... Всякое земное лицо и всякое земное тело – только личина, только марионетка, заведенная на слово, жест". (10:158) Внешние характеристики героев Сологуба часто напоминают кукол, например, курносый рябой студент, или краснощекая чернобровая горничная ("К звездам").

Чувства героев Сологуба переданы тоже как кукольные: "...он передернулся, как картонный паяц на ниточке". (4:29) Так передано чувство нетерпения. Другое чувство – другая личина: "Ее доброе румяное лицо от этого выражения любопытствия сделалось похожим на лицо деревянной, грубо раскрашенной куклы". (3:135) Особенно ярка тема маскарада жизни во второй главе рассказа "Червяк" – там на фоне природы – декорации – идет "бой": "Вдруг он завидел своего *врага* Анну Фоминишну Пикилеву". (3:52) Не случайно врага, как и жену героя, зовут Анна. Одна кукла заменена другой. В "Тяжелых снах" марионеточно даны эпизодические герои, типа мещанина с оловянными глазами.

И у Бодлера мы встречаемся часто с такими образами, как маска, театр души, на актерскую душу похожая мгла. Герои сравниваются с куклами, жизнь – игра, говорится о подмостках жизни, небо – плафон в опере, где весело шутам.[78]

а) Символы у Бодлера и у Сологуба

Ряд символов Бодлера мы встречаем у Сологуба, например, символ паука (правда, его источником мог быть и Достоевский). Много стихотворений Бодлера посвящено сплину. Во власти скуки и ощущения безысходности жизни находятся многие герои Сологуба: Логин до исхода, Володя из "Света и теней", Сережа из рассказа "К звездам". Символ ее (скуки) – паук. Так в рассказе "К звездам" мы читаем: "А в воздухе носилась липкая, тонкая паутина... Среди общего смятения и шума она одна была безмолвна, и это безмолвие липкой паутины было всего страшней". (3:107) В стихотворении Бодлера "Сплин" мы читаем:

И стаи пауков со злобой сатанинской
Вглубь мозга нашего ведут силки свои.[79] (220)

Этот символ в обоих случаях характеризует болезненное состояние человека. Паук затягивает в свои сети и не дает свободы. У Сологуба паутина липкая, в ней есть оттенок отвратительного. У Бодлера же больше подчеркивается злоба. Паук в обоих произведениях активен, он уничтожает человека.

Ряд образов Бодлера, имеющих скрытое символическое значение, у Сологуба претерпевает метаморфозу и наполняется метафизическим

значением. Так происходит, например, с символикой червяка. Часто у Бодлера этот образ встречается в реалистических картинах, показывающих действительное гниение, разрушение человека; при этом имеется символический подтекст. В стихотворениях "Une charogne," "Le vampire" упоминаются паразиты – "vermines." В стихотворении "Непоправимое" образ червяка дан в сравнении и характеризует душевные переживания:

Возможно ль боль забыть сердечных угрызений
Волнующихся в нас, сверлящих нам сердца,
Как гусеницы дуб, как черви мертвеца.[80] (221)

Последний пример ближе к сологубовскому употреблению образа червяка в рассказе "Червяк", где метафорический символический червяк, червяк воображаемый сосет и изводит человека, доводит его до смерти. Он символически объединяет в себе все скверное, отвратительное, что есть в жизни.

Сологуба обвиняли в эротизме за демонстрацию голых ног его героинь. Это неверно. Анна ходит босиком, и это "босиком" оказывается символом ее близости к природе, идеалу. Уже у Бодлера есть этот символ. Он пишет, что не отдает свое сердце женщинам "в ботинках узеньких" (147). Все его симпатии на стороне леди Макбет, "великой в преступлении".[81] Искусственности башмаков (символа, конечно) противопоставляется искренность леди Макбет, ее чувства – хоть и злого. Здесь то же безразличие к общепринятым моральным нормам добра и зла, что и у Сологуба: "добро произошло от того, что нам кажется злым". (2:161)

То же символическое значение босых ног и башмаков мы видим и в другом стихотворении Бодлера. Счастливая обитательница экзотических мест "без дела бродила весь день босиком", она рвется в Париж к грязи, к разврату, одеть "грудь в безжалостный корсет"[82] (154).

Образ чердака у Бодлера, освещенного свечей и напоминающего о рае:

Спать подле неба я хочу, как астрологи, –
Из окон чердака, под мирный лепет снов,
Гуденью важному внимать колоколов
. . . .
Отрадно сквозь туман следить *звезды рожденье,*
В завешенном окне *лампады появленье.*[83] (167)

сходен с чердаком, освещенным звездами, в рассказе Сологуба "Утешение". Чердак и его обитатели становятся для героя символом

приближения к разбившейся девочке Рае. Затем Рая и рай сливаются, объединяются образы Раечки и Дунечки, живущей на чердаке, "бледной и тонкой", кажущейся "совсем бестелесной", которая "сидела спокойно, тихо дыша, почти не дыша, как неживая". (4:53) Чердак, близкий к небу, девочка, почти неживая – все это символические ступени, приближающие героя к раю. Пять раз приходит Митя на чердак, и на пятый раз жители его исчезают, как привидение, были и нет (мальчик просто забыл, что они выехали). Больное сознание героя, его мечта как бы создали этот чердак. Рассказ может показаться вариацией на тему приведенного выше стихотворения Бодлера. И темы звезд и лампады сливаются в рассказе Сологуба в одну тему звезды, являющейся лампадкой:

> " – И лампадки не затеплишь, – сказала мать.
> – Что ж такое, – сказала Дуня, – ночью звезды светят. Каждая звезда, как лампадка хрустальная". (4:55)

У Бодлера часто встречается метафорическое употребление образа пустыни – в переводе Якубовича: "пустыня зла" (87), "пустыня горючая" (109), "В пустыне я блуждал безжизненной и знойной" (116), "пустыня мрака" (118), "души моей пустыня" (137), "пустыня скуки и томлений" (214), "пустыня мертвой скуки" (242). Возможно, что он оказался праобразом пустыни в "Тяжелых снах" Сологуба. У Сологуба пустыня полна метафизического значения: "А может быть... глупое и неистребимое желание жить... впотьмах, *в пустыне...*" (12). Последний пророческий сон Анны тоже показывает ее в каменистой пустыне, эта пустыня – символ отсутствия настоящих людей, она красная, через нее ведет путь к освобождению. Возможно, что и душа переживает "этап пустыни", то есть отсутствие чувств (можно подкрепить это предположение, например, тем, что Логин отдается смерти без всякого протеста), прежде чем обновляется, наполняется новым содержанием (192). А затем в сцене убийства Логиным опять упоминается пустыня, но теперь она не только на земле и в душе страдающего человека, но и в космосе – это пустыня небес (368).

Земной мир для Бодлера тесен (190, 242). То же мы видим у Сологуба: "Душа же у человека земная, узкая". (3:181) Бодлеру небеса кажутся родными (111, 220), его тянет к небесам (240). И на него, так же как на героя Сологуба, мучительно давят мостовая и камни стен:

> Он все туда, в небесный край стремится;
> И к мостовой задумчиво клониться
> Упрямая не хочет голова".[84] (215)

Когда земля тюрьмой становится сырою,
И светлый рой надежд, как рой нетопырей
Пугливо носится и бьется головою
О мокрый камень стен, не находя дверей.[85] (220)

Стены давят героев Сологуба – Сережу ("К звездам"), Ванду ("Червяк"), Володю ("Свет и тени"). Камни и мостовая уничтожают Митю – конечно, символически воплощая зло физическое и метафизическое ("Утешение").

Ограничусь разбором только этих примеров, свидетельствующих о близости прозы Сологуба к поэзии Бодлера. Более подробный анализ не входит в мою задачу – он мог бы послужить темой для целой работы. Мне важно было только показать их близость как тематическую, так и в использовании символики.

б) Федор Сологуб и Эдгар По

Минский писал о своеобразном взгляде Сологуба на жизнь, о том, что "из него выйдет русский Эдгар По".[86] Гофштедтер в статье о "Тяжелых снах" сцену кошмара Логина в тринадцатой главе сопоставляет с рассказами Э. По.[87] М. Гершензон писал: "...Сологуб всецело поглощен изучением властвования хаоса в человеческом духе. Он весь во власти психических обертонов, подобно . . . Э. По".[88] В восьмидесятые годы прошлого столетия Э. По был широко известен русскому читателю, к этому времени вышло много переводов его произведений.[89] Попробую сопоставить тексты По и Сологуба.

В творчестве По играют огромную роль сны и кошмары. В поэзии это: "A Dream", "A Dream within a Dream," "Dream-Land," "Dreams," etc. Жизнь многих героев По проходит как во сне: "Жить снами . . . это было единственным делом моей жизни. Поэтому я и создал для себя, как видите, это колыбельное царство снов".[90] Сон преображает жизнь, делает ее более яркой. Это может быть и простой сон, и сон, вызванный действием опиума. Параллелью у Сологуба могут служить сны Логина, вызванные состоянием опьянения. Герой По часто не может отличить сон от яви: "...я увидел или *мне померещилось,* что в него упали... три или четыре крупные капли".[91] Как это напоминает сцену явления Ульяны Логину. Э. По различает сон дневной и ночной: "Тем, которые видят сны днем, открыто многое, что ускользает от тех, кто спит и грезит только ночью. В своих туманных видениях они улавливают проблески вечности".[92] (30) Дневной сон помогает постижению тайн, приобщает к мистическому у По и у Сологуба.

Реальная жизнь кажется героям По и Сологуба сном: "Явления действительной жизни казались мне снами, а зачарованные мысли,

навеянные царством видений, сделались, наоборот, существенным содержанием моей повседневной жизни...".[93] (Э. По, 13) А вот какой видит действительность Логин: "*Призраки* серых домов... умирали в дремлющей памяти, как *обломки старого сна.* Светлые обои комнат... создавали... иллюзию томительно-неподвижного сновидения". (2:151) И герою рассказа "Утешение" все земное начинает казаться призраками, сном.

Настоящим сном по Э. По является смерть: "...бред этой обстановки подготовляет меня для более безумных видений той *страны реальных снов,* куда я теперь быстро ухожу".[94] (53) Уходит же герой в смерть. И у Сологуба сны часто ведут к смерти, например, в рассказе "Жало смерти". В состоянии дневного сна пребывают Логин, Анна, герои рассказов "Свет и тени", "Земле земное", "Утешение", "Червяк". Это как бы их естественное состояние, оно приносит им утешение и дает силы переносить ужасы и пошлость жизни.

Символическая тема теней связывает этих двух писателей: у Эдгара По есть рассказ "Тень" ("Shadow"), а первый напечатанный Сологубом рассказ – это "Свет и тени", первоначально называвшийся почти идентично с рассказом По – "Тени". Символически жизнь, изображаемая Сологубом в рассказе, – это игра теней. У По тени часто имеют в себе что-то сверхъестественное. Так происходит, например, в "Лигейе". Здесь мир теней, как в Библии или в античной мифологии, означает смерть. И живая Лигейя напоминает тень: "Она являлась и исчезала, как тень".[95] Дальше тень оказывается синонимом смерти: "Слова бессильны передать, как отчаянно она боролась с Тенью".[94] (274) И несколько позднее: "Я... заметил... тень, легкую, неопределенную тень ангела, как бы тень тени".[97] (278)

Раздвоение Логина на "я" и "труп", символизирующий злое в Логине, напоминает рассказ Эдгара По "Вильям Вильсон". У двойника героя та же фамилия, то же лицо и фигура; он все время вмешивается в поступки героя, разоблачая то дурное, что герой делает. Герой убивает своего двойника-врага. И вдруг этот враг становится как бы его собственным отражением в зеркале: "Краткого мгновения было совершенно достаточно, чтобы произвести, повидимому, крайне существенную перемену в обстановке дальнего угла комнаты. Огромное зеркало – так сперва показалось мне при моем замешательстве – стояло теперь там, где раньше не было ничего подобного, и когда я шатающейся походкой... подошел к нему, ко мне приблизился теми же слабыми заплетающимися шагами мой двойник, мой собственный образ, но страшно бледный и забрызганный кровью".

"Так мне показалось,.. но не так было на деле. Это был мой соперник,.. охваченный смертной агонией... не было ни одной черты во всем его лице,.. которая не была бы моей до самого полного тождества, – м о е й , м о е й !

Это был Вильсон... это я сам, а не он говорил мне:

...Во мне ты существовал, – и убив меня,.. смотри на этот образ, который ничто иное, как твой собственный – смотри, как... в моей смерти ты умертвил самого себя".[98] (138–139)

Разделение у Сологуба героя на "я" и "труп" соответствует совпадению двух Вильсонов, убийству другого, которое есть убийство самого себя. У Сологуба один образ разлагается на два взаимосвязанных, у По наоборот два взаимосвязанных образа в смерти одного из них приводят к смерти и другого, т. е. объединяются в смерти.

И взаимосвязь добра и зла, которая составляет важный идейный и сюжетный элемент "Тяжелых снов", есть у Эдгара По: "Но... в мире нравственных понятий зло является последствием добра";[99] (11) у Сологуба же подчеркивается почти в тех же словах обратная зависимость – добро является следствием зла.

Эдгар По и Сологуб верят в переселение душ, в многократное существование души в различных видах. Так, в рассказе "Береника" Э. По мы читаем: "Но было бы напрасно говорить, что я не жил раньше, что душа моя не имела первичного существования".[100] (12) В другом рассказе По говорится о новом рождении – "to be born again."

Отдельные образы, играющие важную роль у Сологуба, есть и у Эдгара По, например, образ червя.[101] "...Я видел много того, что наполняло меня снедающей мыслью и ужасом, – давало пищу для червя, который не х о т е л умереть".[102] (29)

Топологические названия Сологуба с их символикой (река Тьма – "Тяжелые сны", река Снов – "Утешение") напоминают названия, встречающиеся в рассказах По: река Молчания (33), Долина Многоцветных Трав (32).

О роли цветов в характеристике героев Сологуба и их настроений я пишу подробно во второй главе. И Эдгар По использует этот прием в рассказе "Элеонора". Состояние идиллии до любви характеризуется наличием цветов белого, желтого и красного цвета: "...и всюду... были рассыпаны желтые лютики, белые маргаритки, пурпурные фиалки и рубиново-красные златоцветы".[103] (33) Разгорелась страсть и – "одна за другою исчезли *белые маргаритки,* на их месте десятками выросли *рубиново-красные златоцветы."*[104] (34) Вместо невинности, символизируемой белыми цветами, – страсть, символом которой является у По ярко-красное. Когда герой изменяет памяти умершей возлюбленной, "...один за другим, рубиново-красные златоцветы увяли; и вместо них, десятками, выросли *темные фиалки,* они глядели, как глаза, угрюмо хмурились и плакали".[105] (36) Так же с помощью человеческих чувств описывает Сологуб лютики в "Тяжелых снах". (2:27)

Философское понимание жизни и смерти у Сологуба и По сходно. Кошмары, сны и сны наяву, их разъясняющая, расширяющая

границы человеческого понимания роль, познание "обрывков вечности" во сне наяву; жизнь как игра теней, связь этой (земной) жизни со смертью – все это есть как в рассказах Э. По, так и в произведениях Сологуба.

6. ФИЛОСОФСКИЕ ИНТЕРЕСЫ СОЛОГУБА

а) Сологуб и Шопенгауэр

Влияние философии Шопенгауэра на культурную жизнь России в восьмидесятых-девяностых годах девятнадцатого века было очень велико. Н. Я. Грот писал: "Монографии о его (Шопенгауэра – Л. Кл.) философии (кн. Церетели и др.), многочисленные переводы его сочинений: Фета, Чернигова, Чуйко, Кресина, обильные журнальные и газетные популяризации его воззрений... ясно указывают на тот интерес и сочувствие, которым начинает пользоваться среди нас глубокий и мрачный мыслитель".[106] О влиянии философии Шопенгауэра на поэзию Сологуба пишет Дикман.[107] Влияние философа заметно и в ранней прозе писателя, в его рассказах и в романе "Тяжелые сны".

Так, например, Шопенгауэр считал нормальным состоянием человека страдание, степень которого зависит от степени развития интеллекта. У Сологуба мы находим, говоря словами Шопенгауэра, "изображение страшной стороны жизни, невыразимого страдания ее, безысходного горя человечества, триумфа злобы, издевающегося владычества случайности и неотвратимой гибели праведного и невинного".[108] На каждом шагу у Сологуба гибнут праведные и невинные – дети. Рок преследует его героев. Все его герои, как взрослые так и дети, страдают. Страдают от неудовлетворенности действительностью ("Свет и тени", "Жало смерти"), страдают от судьбы. Человек Сологуба стремится быть свободным и страдает от ограниченности свободы. Люди страдают от раздвоенности (Логин), от борьбы различных враждебных факторов в сознании человека, а это по Шопенгауэру – основа жизни, самораздвоение и основное противоречие воли, которая хочет жить и удовлетвориться, и никогда не удовлетворяется".[109] Очень ярким примером реализации этой мысли Шопенгауэра является образ Саши из "Земле земное" Сологуба. Нет в ранней прозе Сологуба ни одного удовлетворенного, мирящегося с жизнью человека. Источником страданий героев Сологуба является сам человек, метафизические глубины его духа, то, что "за порогом сознания", а не только внешние условия. Не случайно Ванду из "Червяка" уничтожает воображаемый

червяк, как бы расположенный *внутри* нее. Конечно, он же символизирует и внешнее зло.

Я писала о том, что для Сологуба жизнь – часто сон, призрак. А вот как об этом говорит Шопенгауэр: "Жизнь и сны – суть листы одной и той же книги. Чтение в связи называется действительной жизнью. Но с окончанием чтения... мы продолжаем праздно перелистывать и раскрывать без порядка и связи то там, то сям страницу". (21) И эти отрывочно читаемые страницы – сон. Или еще: "Это Майя, покрывало обмана, окутывающее очи смертного и дающее ему видеть лишь такой мир, о котором нельзя сказать – ни что он существует, ни что он не существует; ибо он подобен сну". (9)

По мнению Шопенгауэра воля во всем мире *едина,* так же как и ее проявления – вечные идеи, первобытные формы вещей: "Им (идеям – *Л. Кл.*) не свойственно множество: ибо каждая идея едина, будучи первообразом, все снимки или тени коего суть ему соименные, отдельные, преходящие вещи того же рода".[110] Очень напоминает такое понимание мира "единый Лик" (10:134) Сологуба, вечный Лик, противополагаемый им "царящим в жизни Личинам" (130), т. е. говоря языком Шопенгауэра – снимкам или теням, отдельным, преходящим, не истинным. Истинен же Лик или идея, вечное, вневременное.

Чудо, преображающее жизнь, приоткрывающее завесу иных миров, часто в произведениях Сологуба происходит с помощью воли, страстного хотения (Шопенгауэр). Такой характер носит, например, мистическое переживание Саши ("Земле земное"), вызванное волевым усилием. Напряжением воли мальчику на мгновение удается увидеть умершую мать.

Свободы человек Сологуба достигает, умирая. В "Жале смерти": после смерти "будешь свободный" (4:139), там "что хочешь делай, все можно". (4:140) В жизни – "тесно" (4:84). И по Шопенгауэру воля человека лишена свободы, только в смерти он вновь познает ее: "Смерть – это миг освобождения от односторонности индивидуальной формы, которая не составляет сокровенного ядра нашего существа, а скорее является своего рода извращением его: *истинная изначальная свобода* опять наступает в этот миг, поэтому в указанном смысле можно смотреть на него как на restitutio in integrum (восстановление в первоначальном виде)".[111] Это "восстановление в первоначальном виде" происходит и с Логиным, обновляющимся после символической смерти. От него отходит все наносное, его нечистое прошлое, и он как бы рождается заново, даже отделывается от детского кошмара, возвращается в состояние детское, чистое, ничем не омраченное. Незадолго перед смертью, в момент готовности ее принять "детские наивные мечты о счастьи и благополучии припомнил без горечи – и не посмеялся над ними". (2:409)

По мнению Л. М. Лопатина Шопенгауэр почти проповедует переселение душ.[112] То же характерно и для Сологуба, например, в стихотворении "Когда я был собакой" или же в рассказе "Соединяющий души". Развивая это положение, Сологуб приходит к важному для своей поэтики выводу, позволяющему ему подменять одного героя другим; убивая злодея, "убить" злое в душе другого человека (смерть Мотовилова и очищение от злого Логина).

Шопенгауэр верил в возможность магнетического воздействия, объясняя ее тем, "что кроме физической связи между явлениями... существует еще, так сказать, подземное соединение, проходящее сквозь сущность вещей..." Некоторые герои Сологуба обладают свойством магнетизма, Ваня, например ("Жало смерти"). Положение Шопенгауэра о "подземном соединении" вообще близко Сологубу.

Сострадание – подлинный нравственный мотив по Шопенгауэру – это способность чувствовать чужое горе и чужую муку, как свои собственные. Герои Сологуба часто даже чужую физическую боль чувствуют, как свою: "Сережа взвизгнул от страха и от *чужой боли,* которую он вдруг почувствовал в себе". (3:83)

Взаимоотношение человека и природы, слияние человека с природой, растворение его в природе – все это характерно для героев Сологуба, для Логина и для мальчика из рассказа "Земле земное": "В зеленовато-золотистом колыхании колосьев Саша чувствовал соответствие с тем, что двигалось и жило в нем самом земною, мимолетно-зыблемою жизнью". (3:170) Так же объединяется со звездами герой рассказа "К звездам". Это отношение к природе и человеку напоминает следующие слова Шопенгауэра: "...человек настолько погрузился в созерцание природы, настолько забылся в нем, что остается только чистым познающим субъектом", "воспринимает в себя природу, так что чувствует ее лишь как акциденцию своего существования".[113]

Влияние метафизики Шопенгауэра на Сологуба было сильно. Идеализм Шопенгауэра, мировоззрение, исходной точкой которого является "мир есть мое представление", свойственный философу пессимизм, мысль о существовании высшей воли, распоряжающейся судьбой человека, вечная раздвоенность как закон мира, вечное стремление куда-то и невозможность полного осуществления этого стремления – все это было близко Сологубу и влияло на формирование его мировоззрения. Не случайно Волынский так отозвался о Сологубе: "Какой-то русский Шопенгауэр, вышедший из удушливого подвала, подвальный Шопенгауэр".[114]

б) Ницше и Сологуб

Влияние Ницше на раннего Сологуба доказать труднее. В России Ницше становится известным только в начале девяностых годов. В 1893 году Михайловский посвятил творчеству Ницше три статьи.[115] Он писал: "Но уже в 1892 и 1893 годах московский философский журнал "Вопросы философии и психологии" счел нужным в нескольких статьях (г.г. Преображенского, Лопатина, Грота, Астафьева) более или менее обстоятельно познакомить читателей с воззрениями Ницше. И, судя по некоторым признакам, статьи эти... возбудили большое внимание".[116] Возможно, что ко времени написания своих ранних произведений Сологуб не читал Ницше, но влияние его идей, может быть, полученных и опосредствованно – через статьи о Ницше – чувствуется. К тому же надо принять во внимание, что часть разбираемых мною произведений Сологуба написана уже в начале двадцатого века и популярность Ницше в России в это время очень возрастает.

Особенно важны были для творчества Сологуба идеи, высказанные Ницше в книге "Рождение трагедии" (1872), посвященной характеристике двух начал греческой литературы – Аполлонического и Дионисийского – музыке как воплощению лиризма. Эта книга привлекла внимание символистов, основные теоретические работы Вячеслава Иванова связаны с ней. Мне кажется, что эта работа Ницше – источник многих эстетических и философских взглядов Сологуба.

Роль древнего, античного, греческого, культа наготы у Сологуба как символа свободы совпадает с трактовкой греческого искусства у Ницше. Отношение древних греков к жизни соответствует Сологубовскому: "Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins."[117]

Так же как и для героев Сологуба, по Ницше добро и зло равнозначны. У Сологуба из злого поступка рождается добро, например, с помощью убийства возрождается Логин. Ницше же писал о греках: "...ein Dasein... in dem alles Vorhandene vergöttlicht ist, gleichfiel ob es gut oder böse ist." (57) По Ницше, благородный герой греческой трагедии не совершает греха, он может нарушить закон, естественный порядок, мораль, но с помощью преступления он строит новый мир на развалинах старого. В приводимой Михайловским цитате из статьи Ницше говорится, что главным положением, определяющим декадентство, является отношение к проблематике добра и зла: "Что меня в сущности больше всего занимало – так это проблема декадентства. Вопрос о "добре" и "зле" есть не что иное, как только вариация этой проблемы".[118] Выше приводились мысли Логина о зле, порождающем добро. Из статьи же Михайловского мог Сологуб почерпнуть мысль Ницше о мериле добра и зла – "jenseits von Gut und Böse."[118]

От злой действительности помогает бежать сон, с помощью которого строятся новые миры, – так, по Ницше, дело обстоит у греков: "...durch dieses Handeln wird ein höherer magischer Kreis von Wirkungen gezogen, die eine neue Welt auf den Ruinen der umgestürzten alten grundet." (91) "Dies ist der apollinische Traumeszustand, in dem die Welt des Tages sich verschleiert und eine neue Welt, deutlicher, verstandlicher, ergreifender als jene... neu gebiert." (98)

Тема единой первоосновы мира, ее познания или приобщения к ней с помощью экстаза, объединение с этой вечной первоосновой через ощущение единства с природой – эти мысли мы встречаем у Ницше и Сологуба. Вот что пишет об этом Ницше: "Nur soweit der Genius im Aktus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkunstler der Welt verschmilzt, weiss er etwas uber das ewige Wesen der Kunst." (72) "...auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen." (51) И Логин объединяется с природой.

Человек и у Сологуба, и у Ницше может ощущать себя Богом: "...als Gott fühlt er sich." (52) Вечную первооснову Сологуб называл Ликом, Ницше – Ur-Einen. (67)

Идея, ярко выраженная в статье Сологуба "Я",[119] о необходимости единения человека с космосом и вообще с людьми, причем "я" является лишь символом этого единения, – встречается и у Ницше: "...die Bilder der Lyrikers (sind – Л. Кл.) nichts als er selbst und gleichsam nur verschiedene Objektivationen von ihm, weshalb er als bewegender Mittelpunkt jener Welt "ich" sagen darf; nur ist diese Ichheit... die einzige überhaupt seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Ichheit..." (68-69)

И мысль Ницше о некой мистической связи, существующей между разными людьми, о людях-актерах, которые подсознательно ощущают себя результатом превращения одного в другого[120] – такой же характер носит и подмена одного героя у Сологуба другим, когда поступки человека приобретают всеобщий характер, становятся символом, что возможно, если считать различных людей проявлением одного Лика, единой сущности.

У Михайловского мы читаем: "Жестокость он (Ницше – *Л. Кл.*) объявляет коренным свойством человеческой природы. Так, например, он говорит: "...вид страдания доставляет удовольствие, таков жестокий, но старый и могущественный закон".[121] И у Сологуба мы читаем об Анне, что она умела быть жестокой, а Логин – "жестокое, злое чувство закипало в нем, багряно туманило глаза, томительно кружило голову... Поднял руку, ударил Анну". (2:394) Логин же говорит: "Я ненавижу тебя. Я хотел бы истязать тебя, измучить тебя невыносимой болью и стыдом, умертвить..." (2:394) Такие чувства часто испытывают и герои Достоевского. Но, в отличие от Достоевского, идеалом Сологуба ни в коем случае не являются кроткие герои.

Чаще всего человек в произведениях Сологуба, если и гибнет, то не бессловесно. В нем есть злость и жестокость ницшеанского толка.

Таково в общих чертах влияние философии Ницше на Сологуба (раннего). В более поздних произведениях писателя оно чувствуется сильнее.

Итак, Сологуб изображает нового человека "fin de siècle" по Ницше, человека переломного периода конца века, с "подпольной", сложной, противоречивой психологией. Первым в русской литературе показал такой характер Достоевский. Как и большинство писателей двадцатого века, Сологуб не избежал его влияния как в идейно-тематическом плане, так и с точки зрения использования изобразительных средств. Сологуба интересовал духовный мир человека, метафизические глубины человеческого духа – этим объясняется его интерес к философии: "В девяностые годы оформляется философская проблематика и в поэзии Сологуба, именно с этого времени в ней начинают преобладать философские темы".[122] И в его ранней прозе находят отражение философские вопросы. Так, один из центральных философских вопросов о "добре" и "зле" метафизическом, не зависящем от социальных условий, – полная противоположность отношения к "добру" и "злу" писателей-шестидесятников, например.

Сологуб – неоромантик, поэтому такую важную роль в его произведениях играет мистика (как и у романтиков [123]). Достоевский, поздний Тургенев и Эдгар По повлияли на него и в этом смысле.

Хаос подсознания – таково естественное состояние человека по Сологубу, так же как у Эдгара По.

Таковы наиболее существенные истоки творчества Сологуба. Выяснив их, легче понять то новое, что внес сам Сологуб в литературу своего времени.

ГЛАВА II

РОМАН СОЛОГУБА "ТЯЖЕЛЫЕ СНЫ"

1. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПЕРВОЙ И ОКОНЧАТЕЛЬНОЙ ВЕРСИЙ РОМАНА

Первый роман Сологуба подвергся цензурным сокращениям и изменениям, например, была выпущена "История попа Андрея", так и не вошедшая в окончательный текст; в письме Сологуба к Л. Гуревич от 16 ноября 1895 года говорится, что два места также были вычеркнуты цензурой из декабрьской книги "Северного вестника", т. е. из конца романа. И. Г. Ямпольский предполагает, что "это те два места, которых нет ни в "Северном вестнике", ни в издании 1896 года и которые мы находим в издании 1913 года, а именно: 1) разговоры народа, собравшегося перед домом убитого Мотовилова, о суде Божием..."[1] (393); 2) угрозы полицейскому надзирателю и городовому.[2] (397–398)

Больше, чем цензура, возмущала Сологуба редакционная правка. Роман был чужд обоим редакторам "Северного вестника". Волынский отрицал позитивизм, пропагандировал идеализм, но многое в том новом, что называли декадентством, было для него неприемлемо. Через год после того, как в журнале "Северный вестник" был напечатан роман Сологуба, Волынский опубликовал статью, где он дал очень резкий и неприязненный отзыв о произведениях Сологуба: о его рассказах и романе.[3] И издательница журнала Л. Гуревич любила лишь "...некоторые главы из романа 'Тяжелые сны'." [4]

Большинство современной Сологубу критики отрицало всякую художественную ценность романа. Произошло то, что предсказал А. Браунер, переводчик русских авторов на немецкий язык: "В России, вероятно, вся эта критическая шваль набросится на роман и станет доказывать, что Сологуб по крайней мере "кликуша" и не заметит только, что "Тяжелые сны" должны были быть написаны, что они "всего только" выражение нашего времени, что Логин – абсолютный тип индивидуалиста "fin de siècle".[5] Отмечая недостатки романа – длинноты, отсутствие писательской техники, – Браунер считает "Тяжелые сны" лучшим из того, что русские за последнее время написали.

Отрицательно относились к этому роману и вообще к прозе Сологуба Вергежский,[6] К. Чуковский,[7] А. Долинин[8] и особенно А. Редько,[9] напечатавший в "Русском богатстве" несколько статей, посвященных творчеству Сологуба. Автор пересказывает содержание, дает характеристики героям – все его отношение к роману и его героям полно иронии. Главный герой романа, по Редько, – герой отрицательный, несмотря на желание Сологуба показать его в положительном свете. "Вожделение и расчет – вот основа Логина".[10]

Положительно отозвались о романе А. Блок[11] и И. Гофштедтер, в статье которого " 'Тяжелые сны' Федора Сологуба" есть объективный анализ романа: "Ни один из русских авторов до сей поры не доходил до такого откровенного, почти дерзкого декадентства, как Сологуб; поэтому ни по каким иным произведениям нельзя так ясно судить о слабых и сильных сторонах нового движения литературы, как по "Тяжелым снам" г. Сологуба".[12] В противоположность А. Редько, Гофштедтер старается быть объективным. Но многое не понято автором, есть утверждения, с которыми трудно согласиться. Так Гофштедтер считает, например, что в Логине совершенно отсутствует интеллектуальное начало. Мне кажется, наоборот: Логина можно упрекнуть за то, что он "в неподходящей рамке" ведет "отвлеченные разговоры" (163), по его собственному заявлению. Также непонята символическая роль преступления Логина – оно названо ненужным. Грубым шаржем считает Гофштедтер сцену ночного посещения Логина Ульяной, причем критик не видит, что Сологуб оставляет открытым вопрос о том, была ли Ульяна в действительности у Логина или нет. Сам Сологуб в письме к Л. Гуревич подчеркивает смысл этой сцены: "К чувственному обладанию истиною и свободой они (люди настоящей силы – *Л. Кл.*) не стремятся (Логин отвергает Клавдию), ибо *всякое наслаждение призрачно и угарно (Ульяна)...*" [13] В показе призрачности и "угара" чувственного наслаждения, которое не нужно Логину, и состоит смысл сцены с Ульяной, которую Гофштедтер считает просто шаржем.

а) Работа Сологуба над романом

Третья (окончательная) версия романа[14] сильно отличается от первой (журнальной). Частично эти изменения представляют собой восстановление первоначального рукописного текста, подвергшегося в журнале цензорской и редакторской правке, о чем пишет сам Сологуб в предисловии к четвертому изданию романа. Сейчас нет возможности сравнить окончательную версию с рукописью – у меня есть впечатление, что она не сохранилась. И. Г. Ямпольский, опубликовавший письма Сологуба к Л. Я. Гуревич, пишет в примечании

к одному из писем: "...на этот вопрос можно было бы получить точный ответ только на основании рукописи романа".[15] Как видно, рукопись романа исчезла. Все-таки мне кажется целесообразным сравнить окончательный вариант романа с его первой версией. При этом надо все время помнить о рукописи и о правке, чтобы не сделать "неверных заключений", в которых Сологуб упрекает "старательного и трудолюбивого критика",[16] т. е. необходимо учитывать, что то или иное изменение вероятно не является результатом переработки текста, а возвращением к первоначальному тексту. Но и это позволяет понять причины, заставившие Сологуба вернуться к источнику, и дает возможность заглянуть в его творческую лабораторию.

Тщательное сравнение этих двух версий романа показывает, что разночтения можно разделить на следующие категории:

1. Композиционные изменения (они будут рассмотрены в разделе, посвященном анализу композиции романа).

2. Добавления, представляющие собой восстановление первоначальной версии.

3. Добавления, представляющиеся мне результатом более поздней переработки, – трудно найти причину, по которой цензура либо редакция могли их выпустить.

4. Сокращение журнального текста в окончательном издании – кажется правдоподобной мысль о том, что эти куски не были введены, чтобы связать концы в романе в связи с выпущенными отрывками. Думается, что автор выпустил их из окончательного текста, учитывая многочисленные замечания критики о "длиннотах" в романе.

5. Стилистические изменения:

а) превращение сложно-сочиненного предложения в два или больше простых;

б) замена деепричастных конструкций глагольными;

в) исключение союзов "и" в объединительной функции;

г) выпуск личных местоимений – "я", "его";

д) сокращение количества определений;

е) исправление стилистически неточных выражений;

ж) замена отдельных выражений другими, вызывающими нужные автору ассоциации.

б) Добавления, являющиеся восстановлением первоначального текста.

Ярким примером такого восстановленного текста являются все "добавления", имеющие прямое или косвенное отношение к эротике, наготе, обнаженным рукам и ногам, физическим извращениям. Так, например в журнальном тексте нет предложения: "Напрасный стыд

не имеет над ними власти". (26) Восстановлен этот текст потому, что он дает выражение важной для Сологуба идее о свободе, одним из проявлений которой является отсутствие ложного стыда. Еще пример, подтверждающий высказанное, – фраза, отсутствовавшая в журнальном тексте: "Короткие рукава обнажают ее стройные руки. Ее ноги слегка тронуты загаром". (29) Еще пример такого же рода: "Да и не нужно оно (счастье – *Л. Кл.*) ему. Сердце его холодно, и никакой обман жизни не имеет над ним власти. Не может он полюбить – и нечем ему возбудить любви. Одиноко догорит его жизнь. Порочно и холодно его сердце. Мысль *отвергает плотскую любовь и всякое вожделение. Все желания имеют одинаково незаконную природу – и узаконенные обычаем, и тайные".* (39) Возможно, выделенные курсивом слова казались современникам Сологуба откровенными и поэтому подверглись сокращению. Этот своеобразный внутренний монолог Логина важен для понимания его характера, его состояния, делает более понятным его пессимизм.

В романе много дополнений, передающих мысли и чувства героя, и большинство из них трудно объяснить вмешательством цензуры или редакции. Так, например, в четвертом издании романа есть слова: "Как все непорочные, она (Анна – *Л. Кл.*) жестокая" (35), отсутствующие в журнальном издании.[17] Тема жестокости важна для Сологуба, в романе она выполняет несколько функций: а) является важной чертой в характеристике Анны, одновременно идеальной и земной, причем земное в ней проявляется в том, что она умеет быть и злой, жестокой; б) понятие "жестокий" раскрывает и душевный конфликт Логина: в нем тоже есть жестокость, убийство Мотовилова не случайно; Логин считает жестокость законом жизни, но, столкнувшись с нею у Дубицкого, приходит в ужас.

Интересно, что в разговоре Логина с Ермолиными в журнальном тексте характеристикой Дубицкого является "самодур", а в окончательной редакции – "жестокий":

Журнал, стр. 134	*Третье издание, стр. 37*
Логин: "Этот по крайней мере смеет быть..."	*Логин:* "Этот по крайней мере смеет быть *жестоким".*
Анна: самодуром".	

Замена помогла Сологубу прояснить истинное отношение Логина к жестокости, которая в иной мере есть и в нем самом, самодурства же в нем нет, и поэтому определение Дубицкого с помощью характеристики "самодур" ничего не проясняло в характере самого Логина.

Следующие слова, так важные для понимания характера Логина, отсутствовали в журнальном тексте: "...здесь (наверху – *Л. Кл.*) он жил: мечтал, читал". (18) Для Логина жизнь – не деятельность,

а мечтательное или созерцательное состояние. Есть и противопоставление такого понимания жизни – верха и низа, с его бытом, обедами и приемом гостей. Это верх, символизирующий душевно-духовные устремления, – и низ, затягивающий героя.

в) Добавления – символы

В книжном тексте добавлены отрывки, являющиеся символами, очень важными для раскрытия характера героя и его настроения. Таким является, например, следующее предложение: "Жизнь колебалась, как непрочный мост на шатких устоях".[18] (24)

Описание желтого куриослепа и логинского к нему отношения, являющееся характеристикой психологического состояния героя, тоже отсутствует в журнальной редакции романа: "Внизу, в сыром и темном месте, увидел крупные цветы куриослепа. Усмехнулся недоброю улыбкою, сорвал цветок и всунул его в петлицу пальто. Но тотчас же лицо его стало печально, он бросил цветок в траву, и облегченно вздохнул". (29) Целая гамма переживаний Логина, целая внутренняя драма передана с помощью этой сцены.[19]

Брат Анны, говоря о народе, замечает: "А вот там у них вещие сны, *колокола, свечи,* домовые, дурной глаз". (31) Два выделенные слова отсутствуют в журнальном тексте. Одна из героинь, мещанка Валя, характеризуя Логина, говорит, что у него дурной глаз, посмотрит и сглазит. (44) Перед нами использование народного поверья. (Интересно, что создается как бы перекрестная характеристика главных героев, даваемая второстепенными героями, причем задают вопросы сами главные герои: Логин спрашивает Леньку, какой ему кажется Анна, а Анна задает Вале тот же вопрос). Добавлены колокола и свечи, и с ними связана вера во что-то мистически-вещее; в романе происходит реализация поверий, связанных с этими объектами. Так, первый сон Логина, в котором он дан в единоборстве с волнами, поглощающими его, заканчивается его пробуждением и словами: "Гудели колокола церквей..." (61) Не случайно есть здесь многоточие – оно намекает на наличие в этом предложении дополнительного содержания, подтекста. Думаю, что звон колокола предвещает как трагедию, так и победу героя, спасение его от волн жизни, грозивших его поглотить.

В сцене кошмара, когда Логин раздваивается на себя и на свой труп, он тушит лампу и зажигает свечи (147), а тема свечи, связанная с поверьями, добавлена в окончательном издании. Колебание свечи – ведь это колебание жизни Логина; кроме того, этот непостоянный свет адекватно передает состояние героя: "Красный свет свечки зыблется на красном одеяле". (148) И цвет свечи предвещает опасность, ожидающую Логина.

Отмечу также ряд дополнений, не являющихся символами, выполняющими, например, роль "усилителя" поэтичности и лирического звучания текста. Так, следующее предложение из журнальной версии "...какая-то песня рождалась в нем" (194) превращено Сологубом в окончательном тексте в: "*...прозрачная* песня рождалась в нем, *наполняя его очарованием голубой мелодии".* (150) Новый вариант отражает ту душевную красоту, что есть в Логине. Безразличный неопределенный эпитет "какая-то" заменяется необычным, но тонким эпитетом – *прозрачная* песня; используется прием соответствий – голубая мелодия; эпитет "голубая" традиционно связан с романтикой недостижимого идеала (голубой цветок Новалиса).

Добавленные слова могут быть внесенными в текст потому, что они представляют собой одну из мотивировок развития действия. Так, рассказывая об исповеди Анны перед отцом, Сологуб добавляет следующую характеристику этой исповеди – "беспощадная откровенность, строгий суд" (40). Итак, самым строгим судьей для Анны является близкий человек – это подготавливает нас к той роли судьи, которую позднее придется играть самой Анне во время "беспощадно-откровенного" рассказа Логина об убийстве.

г) Сокращения текста

При сравнении версий романа видно, что Сологуб в более поздние издания не включил часть текста, чаще всего в рассуждениях, таким образом избавляясь от ряда "длиннот", в наличии которых его упрекала критика. Так, исключено из разговора Логина с Клавдией общее рассуждение о религии: "...суеверие! – сказал Логин, язвительно улыбаясь. – Религии всегда дают узаконенное название, когда расстаются с ней". (118)

Выпущена также та часть диалога, где состояние Клавдии характеризуется как освобожденная дерзость, а не освобожденная мысль. О дерзости как основной черте поведения Клавдии в противоположность настоящей, спасающей смелости Анны будет сказано Логиным в его втором (в рамках романа) разговоре с Клавдией, который происходит на валу. В этом месте противопоставление дерзости – смелости нужно для характеристики двух женщин, близких Логину, и для понимания предпочтения, отдаваемого им Анне. И то, что Клавдия объясняется в любви Логину и сама назначает ему свидание – для Логина это тоже проявление дерзости, а не смелости.

Выпущена часть предложения, выделенная курсивом: "Эту жалость, *вместе с сознанием сродства измученных и уязвленных жизнью сердец,* принял он когда-то за любовь к Клавдии". (120 – журнал, 17 – книга.) О родстве натур Логина и Клавдии уже говорилось,

а вся лексика выброшенной части предложения звучит излишне возвышенно.

В первой характеристике Логина выпущены следующие слова: "...он тонок в плечах, кожа у него тонкая, краснеющая легко, но слабо. Руки никогда не бывают горячими". (115) Большая часть этой характеристики представляет собой физиологические подробности, ею вносилась какая-то доля карикатурности, она была излишне натуралистической. Сохранившаяся в тексте книги характеристика Логина позволяет расшифровывать ее двойственно, как физическую характеристику и как психологически-символический подтекст, например, указание на то, что он близорук и не всматривается пристально ни в людей, ни в предметы. Он как бы замкнут в себе, смотрит в себя.

Часто Сологуб выпускает слова и части предложения, не вносящие ничего нового в понимание характера: много таких выброшенных кусков текста в описании квартиры Логина, например, слова о служанке: "...которая готовила ему скверные обеды и тратила на это много денег". (121)

Из второй главы окончательного текста, из той ее части, где описывается разговор Анны с братом, выброшены следующие слова, имеющиеся в журнальном тексте – "Без всякой вражды и ненависти (будущая жизнь – *Л. Кл.*)". "А мы, коли доживем, так и зубы съедим к тому времени". "Будем скрипеть, как березы дуплистые". "Ну, что зубы..." (129) Эти слова могли показаться Сологубу лишними из-за их риторичности и некоторого натурализма.

Исповедь Анны отцу, в которой она говорит о Логине и о возможности ее любви к нему, заканчивается разговором о Клавдии:

> – Он думает о Клавдии, – сказал он.
>
> – О, нет, едва ли. Там ему искать нечего. Это была бы ошибка... Да и сама Клавдия любит другого.
>
> – Ты веришь?
>
> – Почему бы нет. Да и он жаждет иных настроений.
>
> (135)

д) Ритмическая переработка текста

На протяжении всего романа Сологуб изменяет ритм предложений, избавляясь от союза "и" в соединительной функции (постоянного средства связи в журнальной версии романа), делает связь однородных членов предложения бессоюзной. Благодаря этому ритм повествования становится более динамичным. Эта внешняя динамика, вступая в оппозицию с внешне бедным действием романа, придает ему более напряженный характер, тем самым адекватно передавая напряжение внутренней жизни героя. Приведу примеры: было

”необычайное и невозможное” (120) – стало ”необычайное, невозможное” (16), ”чужой и далекий” (121) – стало ”чужой, далекий” (16), было ”мирный и сонный” (121) – стало ”мирный, сонный” (18), было ”встал и прошелся” (120) – стало ”встал, прошелся” (15). Таких примеров можно привести много.

Такой же эффект более динамичного ритма создает Сологуб, выпуская личные местоимения (он, его), а иногда и имя действующего лица: так, например, было ”он встал и прошелся” – стало ”встал, прошелся” (121), было ”Логин опустил штору” (121) – стало ”Опустил штору” (19), было ”Он любил подолгу” (122) – стало ”любил подолгу” (20), было ”Он пил стакан за стаканом” (122) – стало ”пил стакан за стаканом” (20), было ”Наконец Логин припомнил” (122) – стало ”Наконец припомнил” (20). Глагол в единственном числе прошедшего времени звучит одинаково как для третьего так и для первого лица, – поэтому, читая текст, в котором нет личного местоимения, мы получаем двойственное впечатление: не то Логин сам рассказывает о себе, не то автор говорит о Логине. С помощью этого приема автор как бы дает читателю возможность непосредственного восприятия происходящего с Логиным и его мыслей.

Иногда бывают выпущенными и личное местоимение и глагол, предложение превращается в назывное – таким образом более четко выделяется его основное содержание. ”Он услышал тихий шелест у дверей” (122 страница журнального текста) в окончательной редакции звучит: ”Тихий шелест у дверей” (20). Субъект здесь лишь подразумевается, на нем не останавливается внимание, благодаря этому сам звук становится носителем напряженной эмоции.

Часто Сологуб превращает сложное, длинное предложение с деепричастным оборотом в несколько простых предложенией с резко выраженной глагольностью и подчеркнутым ритмом:

Журнальный текст	*Окончательная редакция*
Возвращаясь домой поздно ночью по безлюдным и темным улицам, Логин думал о Клавдии. (119)	Логин *возвращался* домой поздно ночью, по безлюдным и темным улицам. *Думал* о Клавдии. (16)

В последней редакции усилена передача динамики движения и мысли. Это очень характерная для раннего Сологуба структура предложения. Еще пример:

Журнальный текст	*Окончательная редакция*
В мезонине он устроил себе кабинет, служивший ему и спальней. (121)	В мезонине устроил кабинет. Там и спал. (18)

До сих пор говорилось о сокращении текста и внесении дополнительных отрывков в окончательную редакцию, – сейчас остановлюсь на заменах отдельных слов. Прежде всего, Сологуб избавлялся от неточных выражений, например, ”надо сказать тебе правду” (141) в окончательном тексте заменено ”сказать тебе по правде” (50), что более соответствует разговорному стилю.

В журнальной редакции упоминалось ”мясистое тело” Андозерского (139) – в окончательной редакции мы читаем о его ”жирном теле” (47). Ясно, почему Сологуб предпочел выражение ”жирное тело”, оно в своей грубости и натурализме является носителем той отрицательной эмоции, которую должен вызывать образ Андозерского. Возможно, что оно было в рукописи Сологуба, редакция могла отвергнуть это выражение именно за его натурализм.

При работе над текстом романа Сологуб избавился от явной тавтологии, делавшей выражение лишенным смысла: так, характеристика ”человек практического дела” превращена в более точное определение ”человек практический”. Ведь, во-первых, так говорят, а во-вторых, практика и дело во многом синонимы.

Часто Сологубом исключаются просто лишние слова, делавшие текст громоздким. В следующем примере Сологуб выпустил слова, которые я выделяю наклонными скобками: ”Выбирать не надо /трудиться/ и все выгоды /соединятся/ вместе”. (Журнальный текст – стр. 48, окончательный текст – стр. 120).

В журнальном тексте Логина коробят в Андозерском ”и пошлые манеры и пошлые мысли”. (139) В окончательной редакции Логина коробит ”и от ухваток и от слов Андозерского”. (47) Здесь Сологуб как бы на деле осуществляет требование Чехова не ставить точку над ”и”, рассчитывая на активного читателя. Сам читатель может понять, что слова и мысли Андозерского пошлы, автору нужно показать реакцию Логина, а она вызвана непосредственно ухватками и словами, а не чем-то отвлеченным, обобщенным – пошлостью.

”Зачем он ходит к этому неумному и неинтересному человеку?” (47) Раньше вместо *человеку* было *господину.* Думается, что замена поздняя, трудно указать на какую-нибудь причину, которая бы могла заставить редакцию не согласиться на употребление слова ”человек”. В то же время в слове ”господину” есть слишком сильный оттенок отрицательной эмоции (в данном контексте, конечно), в результате чего оказывалась не совсем понятной даже та близость, которая существует между Логиным и Андозерским.

Вместо ”в чертах его приятеля” (140) стало ”в чертах Андозерского” (48). Автору не нужно слишком подчеркивать дружбу Андозерского, близость их очень поверхностная. Сологуб последовательно выбрасывает из текста слова, дающие возможность считать эти отношения дружбой или даже приятельством. Выпущены слова Андозерского:

"Прощай, *дружище,* спокойной ночи, – говорил Андозерский, *крепко пожимая руку Логина".* (144) Это ведь тот самый Андозерский, который распускает сплетни о Логине, к чему же это крепкое рукопожатие?

Для большей точности Андозерский оказался одетым не в серенький пиджак, а в серую тужурку. Ведь он служит, – тужурка – естественная принадлежность его одежды; и он не маленького роста, не худой – зачем же уменьшительное "серенький", естественнее просто "серый". По той же причине заменена устаревшая форма "супруги" более современной времени действия романа Сологуба – концу девятнадцатого века – словом "жены". Было "...полюбила чужого мужа, любимого ее матерью" (120) – стало "полюбила чужого мужа, любовника ее матери" (17). В первом варианте дважды повторяется глагол и отглагольная форма того же слова – полюбила, любимого, в результате чего создается неблагозвучие. Кроме того, превращение любимого в любовника сняло некоторый романтический налет с отношений Палтусова и матери Клавдии, сделало их более простыми и циничными.

Приведенные примеры разночтений текстов романа дают достаточно материала, чтобы понять:

а) что было выпущено цензурой и редакцией журнала и потом восстановлено Сологубом;

б) что параллельно с производимым Сологубом восстановлением оригинального текста велась им новая его правка;

в) эта правка романа помогает понять процесс работы Сологуба над текстом, принципы его правки, вводит в так называемую лабораторию писателя.

2. ЖАНР РОМАНА "ТЯЖЕЛЫЕ СНЫ" И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В СТИЛЕ

Жанр романа представляет из себя единство, состоящее из трех компонентов (бытового, психологического, лирического), причем при переходе от одного слоя повествования к другому меняется и стиль повествования. Быт является тем фоном, на который накладываются остальные слои романа. Блок считал важной роль быта в романе "Тяжелые сны": "Тонко владея приемами реалистической повести, он (Сологуб) позволяет читателю жить простыми бытовыми сценами и умными житейскими наблюдениями".[20] Ошибочно мнение К. Чуковского, что для "Сологуба... быт марево, мираж".[21] Сологуб изображает быт, и для него он страшен своей пошлостью, низменностью.

Жизнь города, иронически названного городом Глуповым (108), и его обитателей в "Тяжелых снах", их поступки и разговоры напоминают картины житейской пошлости, рисуемые Гоголем и Чеховым;

иногда автор доводит описание до сатирической остроты Щедрина. Такова, например, сцена у генерала: кульминация пошлости – появление и поведение забитых муштрой детей, превращенных генералом, предводителем дворянства, в звереньшей. Пьянство (сцена вечеринки в реальном училище), сплетни, самодурство и лицемерие, символом которых является Мотовилов, торжество разгула, показанное в связи с арестом Молина, с тем, что обыватели почти единодушно встали на его сторону, и с торжественным его освобождением – вот что представляет из себя жизнь этого города.

Сологуб, описывая городское общество, дает как бы мгновенные, состоящие из нескольких слов, но меткие характеристики людей-марионеток и более подробные, но типично заостренные портреты: "Какие-то как бы испуганные барышни, хихикали, развязные и неловкие чиновники вертелись вокруг них". (2:111) Перед нами марионетки с движениями марионеток, с жеманством кукол; есть параллелизм: вертлявые – вертелись. Здесь же находится и смуглый, рябой поручик со сверкающими белыми глазами, и Машенька Оглоблина, "которая фасонисто потряхивала хорошенькою глупенькою головкою, чтобы пощеголять золотыми сережками, и помахивала пухленькими коротко-палыми рученками, чтобы увидели ее золотые браслеты". Движения – потряхивала, помахивала – напоминают куклу, тот же эффект создается и с помощью уменьшительных суффиксов.

В романе много массовых сцен: в них сначала выделяются броские пятна отдельных характеристик на общем фоне, затем меняется перспектива, отдельные лица приближаются.[22] Такова, например, вторая часть десятой главы, показывающая горожан, "...глазеющих на острог, где сидит... Молин": "Здесь была сегодня все больше публика, одетая странно, в подражание господам: шляпки, не идущие к лицу, стриженные холки над румяными лупетками, пестрые галстуки под корявыми рожами, тесные башмаки на громадных ножищах". (2:111) Как это описание напоминает гоголевский "Невский проспект"!

В описании быта Сологуб часто пользуется газетным стилем и клише. Повествование ведется от третьего лица, но чаще, чем голос автора, слышится голос главного героя, Логина, который вносит сатирическую или осуждающую ноту: "После чтения каждого параграфа поднимались споры, *довольно-таки нелепые...*" (2:103) Очевидно, что это иронический комментарий героя. "В первой комнате попалась ему навстречу дочь хозяина... *предмет его тайных мечтаний*". (127) Мною выделены клише, употребленные иронически. При характеристике быта мещан в авторской речи встречаются жаргонные слова: на брезгу, на буесть, блыкалась (207), – используется прием, называемый В. Виноградовым "несобственно-прямой речью", в результате которого мы как бы слышим самих героев.

Язык каждого героя (особенно из второстепенных) отличается присущей ему особенностью. Так, например, лексика Ивакиной – это газетные клише, в своей сгущенности создающие комически-абсурдный образ: нерациональная клятва, к великому писателю с величайшим уважением; великая цель поднятия масс; центры армии невежества и суеверия. (249) Язык городского головы Баглаева полон грубого просторечия: дрызнули, аль, делов, облапить, нахлестались, прошамал к себе, амурился, хлобыснуть. (71, 165, 244) В речах Андозерского много пословиц и поговорок – так говорит человек неглубокий, вещающий общеизвестные истины: дело на мази, сорока на хвосте принесла, в тихом омуте черти водятся; иногда поговорки переиначены: непочатый угол (вместо непочатый край), нос собакой натерт. (48) Исправник любит щеголять французскими словами верно и неверно употребленными, есть у него и излюбленное словечко: енондер-шиш. (270, 271)

Но быт не затягивает в свое болото главных героев. Логин, Клавдия, Анна полны духовных исканий, хотя они тоже живут в этом быту. Стремления их различны, различны пути, которыми они идут, различны цели, к которым приходят, но роднит их духовное беспокойство, душевный мятеж. В связи с передачей сложной и противоречивой психологии этих героев роман обогащается новым – психологическим – пластом, Вассар Смит пишет о: "...the psychological intensity with which the principal characters are portrayed."[23] Когда повествование переходит к этим образам, стиль становится более высоким – так повествуется о психологических переживаниях и метаморфозах – и лирическим в описаниях природы, сопровождающих эти переживания.

Для передачи психологии героев Сологуб использует кроме символики и снов, о роли которых будет подробно сказано в последней подглавке этой главы, специальную лексику и ритм: "Много видел Логин отвратительных и презренных дел, видел гибель многих и каменное презрение остающихся, – негодование, отчаяние, злоба мучили его. Жизнь являлась грозною, томили предчувствия, подстерегали несчастия". (25) Перед нами пример, передающий один полюс на оси логинского настроения – пессимизм, отсутствие веры. (А его настроения все время колеблются от одного полюса к другому.) В этом примере важную роль играют ритмические повторы: фигура стыка-кольца – много видел – видел гибель многих. Употреблен прием градации: негодование, отчаяние, злоба. Тройное повторение подчеркивается такой же тройной бессоюзной конструкцией последнего предложения. Дополнительный прием – инверсия: много видел *Логин*, мучили *его*.

Природа помогает Сологубу передавать настроение его героя, как светлое, так и темное; иногда настроение находится в контакте с природой, иногда царствует разлад между природой и настроением

человека, и лишь иногда, а не всегда, как утверждает Вассар Смит, природа безразлична к человеку. Но Смит прав, говоря: "First of all, there is an immense lyrical beauty in "Bad Dreams." Wherever Sologub presents his characters, their environment is depicted in masterful detail, with careful choice of objects and events in order to create or reinforce the appropriate atmosphere of any situation... There is something vibrantly convincing in Sologub's depiction of nature in many passages."[24]

Пример: "*Бы*ло *т*ихо, *т*емно. *Бы*стро шел. Ветер *тихо*нько шелестел в ушах, напевал скорбные и влажные песни. *Ме*чты и *мысли* не*слись*, как *ме*лкие вешние льдинки". (2:286) Здесь много аллитераций и звуковых повторов: тихо, темно – "т"; было, быстро – "бы"; мечты, мысли, мелкие – "м", "ме"; мысли, неслись – "сли"; есть и ассонансы на "и": мечты, мысли, неслись, льдинки; и на "е": мелкие, вешние. Сравнение хода мыслей с движением льдинок, ветер, напевающий песни – образы поэтические, лексика частично взята из поэтического арсенала: скорбные, вешние.[25] Подобных, полных лиризма, описаний природы очень много в романе, и они составляют лирический его слой, перемежающийся сценами психологическими и бытовыми.

Образ Анны может служить примером того, как организуются три слоя сюжета всего романа. Сологуб в "Тяжелых снах" не уничтожает земное, но преображает его, наделяя новым содержанием. Не случайно образ Анны, противостоящий пошлости и ведущий к освобождению от нее, так близок к земле, она даже ходит необутая (конечно, это символ), ее отец красив "красотой дикой и простой, которая напоминает простор полей, деревню и лес". (2:26)

Анна, оставаясь земной, имеет в себе и идеальное. Таким образом оказывается возможным осуществление идеала на земле: "...ноги, как ноги лесной царевны, и вся она, как сказка, как воплощенная жизнью милая мечта". "Земля и пыль, приставшие к Анниным ногам, напоминали, что она земная, родная, близкая, возникшая из темного земного радостным цветением, устремленным к высокому пламени небес". (305) Оппозиция земли и неба – идеала – становится в образе Анны эквивалентом, характер Анны гармоничен, он представляет собой тот синтез, о котором мечтали символисты, например, Мережковский, и которого не нашел Блок. (Его Прекрасная Дама – только идеал, нет в ней ничего от действительности.)

3. КОМПОЗИЦИЯ РОМАНА

Большинство критиков упрекали Сологуба за то, что композиция "Тяжелых снов" нечеткая, роман очень растянут, различные линии романа не стянуты в один узел. Сравнивая первую версию романа

(”Северный вестник”) с четвертым его изданием, можно обнаружить ряд изменений в его композиции, роль которых, по нашему мнению, состоит в том, чтобы сделать ее более четкой, стройной. Главы становятся короче, чаще всего организуются вокруг определенного ядра (герой, место действия, время). Так, выделены в отдельные главы а) глава Клавдия – пятая, включающая две подглавки: Клавдия и Палтусов, Клавдия и мать; б) глава Дубицкого – восьмая; в) глава Шестова – одиннадцатая, состоящая из трех подглавок: мысли Шестова о Молине; Шестов и Крикунов; Шестов у Мотовилова – все они объединены как личностью самого Шестова, так и темой всех трех главок – судьбой и характером Молина. Выделена в отдельную главу сцена кошмара раздвоения Логина на ”я” и ”труп” – таким образом резче обрисовывается ее ключевое значение в развитии действия и в динамике характера главного героя. Также не случайно место расположения этой главы. Она – тринадцатая, а известно, что с этим числом связаны отрицательные ассоциации, вполне соответствующие тяжелому и тревожному содержанию главы.

Эти главы окончательного издания, имеющие свой ”центральный” характер (Клавдии, Шестова, Дубицкого) или определенное переживание, состояние (кошмар Логина), – представляли собой *часть* намного более длинной и расплывчатой композиционно главы. Так, глава, в которой говорится о Клавдии, входила в четвертую главу журнального текста; глава, описывающая кошмар Логина, являлась частью восьмой главы журнала.

Ряд глав четвертого издания начинаются *утром* (вторая, пятая, одиннадцатая), т. е. придается временная законченность предыдущим главам, описывающим один день. Иногда этот день заключен в одной главе: первый день – первая глава. Иногда день обнимает собой две-три главы. Первая глава в журнале включала больше одного дня.

Произведенные Сологубом изменения в композиции, отмеченные выше, указывают на то, что автор старался сделать композицию романа более четкой. В определенной степени это ему удалось. Думается, что в романе, где сливается день с ночью, где очень много снов и снов наяву, слишком ясная композиция мешала бы. Нечеткому сознанию героя соответствует расплывчатая композиция.

Перейдем к более подробному рассмотрению конкретных глав. В первой главе мы видим Логина у Кульчицких, разговаривающего с Клавдией. Конфликтность душевного состояния героини подчеркивает такое же состояние Логина, душа Логина раздвоена и колеблется между бессилием и надеждой (18), между мечтами больными и мечтами наивными. Клавдия, лейтмотивом душевного состояния которой является тема бездны, гибели, стоит на высшей ступени этого состояния; в конце же главы имеет место более глубокое падение Логина в бездну – это события, связанные с посещением Логина Ульяной.

Объединение темы Клавдии с темой Ульяны в одной главе неслучайно — оно показывает наглядно постепенное поглощение Логина бездной.

Во второй главе автор дает краткое объяснение причины теперешнего состояния Логина, причем при сравнении с журнальной версией видно, что оно очень сокращено; усиливается передача раздвоенности героя; в журнальной редакции не было очень важного отрывка текста, возможно, выпущенного по воле редактора: "Разверстые уста *двух мрачных бездн* зияют над ним (Клавдия, Ульяна из первой главы? — Л. Кл.), и не мог понять, из которой бездны *подняло* его грустное, светлое вешнее утро невозможно-наивною зарею". (24) Здесь отражается противодействие влияниям "событий" первой главы, влекущих в бездны — герой поднимается; утро, заря как бы противостоят тому, что произошло вечером (Ульяна). Дальше идет утренний визит к Анне как контраст к первой главе — главе Клавдии. Соперницы Клавдия и Анна имеют и общее в своем отношении к жизни: не только Клавдия, но и Анна видит в жизни злое и темное. Но для Клавдии это темное абсолютно (не случайно ее дом расположен рядом с рекой Мглой (11), и говорит она о мраке в будущем). (13) Анна же видит жизнь в ее сложной противоречивости — доброе и злое, темное и светлое: "Везде есть темные стороны, — но, ведь, фонарь не гаснет от того, что ночь темна". (33)

Использует Сологуб и параллелизм: во второй главке третьей главы мы читаем о том, что Логин и рад и не рад жизни, а в следующей главке Анна тоже чувствует как радость, так и грусть жизни. Этот композиционный параллелизм передает близость чувств Анны и Логина.

В четвертой главе мы видим Логина у Андозерского: на фоне самодовольства и пошлости Андозерского ("...сладко потянулся, и сощурил глазки, как разбуженный жирный кот: так и казалось, что вот он сейчас замурлычет (47)") чувствуется иная природа Логина, его недовольство (собой и жизнью). Андозерский — сплетник, и мы узнаем много нового о жителях города, главное, о Мотовилове, которого ненавидит Логин. Здесь уже задана тема тройного сватовства Андозерского к Анне и Клавдии — девушкам, близким к Логину, и к Нете, упоминание о которой, позволяет дать характеристику самому Мотовилову, так как Нета — его дочь.

Мы видели Анну с отцом и братом — параллельно в пятой главе мы видим Клавдию в семье — Клавдию с Палтусовым и Клавдию с матерью. Вместо идиллии, доверия, гармонии, царящих в семье Ермолина, — здесь бури, кипение страстей, дисгармония: как бы семейство благополучное и семейство неблагополучное. Это два "будущих", которые могут ожидать Логина.

Седьмая глава параллельна первой ("Логин и Клавдия") и

двенадцатой – и тут, и там действие происходит на валу. В этой главе явственнее видно стремление Логина ввысь и Клавдии – вниз, в бездну. Если в восьмой и девятой главах превалирует пошлость: превозносится домострой, слышится призыв жечь книги, показывается жестокость Дубицкого, то в десятой главе дан антиклимакс: мы видим идеализм и восторженность Шестова – и тут же, около тюрьмы, мы слышим голос толпы и ее отдельных представителей, голос пошлости.

Одиннадцатая глава показывает столкновение Шестова с Мотовиловым и подлость последнего: причем мы смотрим уже не глазами разочарованного во всем Логина, а чистого, наивного Шестова. То же столкновение пошлости с красотой характерно и для двенадцатой главы: пошлые разговоры членов общества – и красота и искренность в падших людях, в их пении, в Серпеницыне, – и опять-таки глава замыкается грубой сценой скандала.

Рассмотренные двенадцать глав позволяют прийти к выводу, что важным композиционным принципом романа является ”стык” пошлых сцен со сценами, показывающими идеальное, прекрасное или даже просто красивое.

Героев романа можно разделить на несколько категорий: а) главные; б) второстепенные; в) герои, создающие фон. Категорию ”в” можно подразделить на: в-1) общий фон – дворяне, учителя, мещане; в-2) броские пятна фона, как, например, Гомзин. Среди главных и второстепенных героев можно выделить группы, члены которых объединяются функционально. 1) Логин: Мотовилов, Молин. Роль двух последних – в передаче внутренней борьбы в душе Логина. Они символически являются воплощением злого в душе главного героя. 2) Логин: Анна, Клавдия, Ульяна. Три героини последовательно отражают отношение Логина к любви (Анна), к страсти (Клавдия), к примитивному физическому обладанию (Ульяна). 3) Андозерский (и частично Логин): Анна, Клавдия, Нета. Тут дан мотив тройного сватовства Андозерского – сказочный мотив на фоне современной пошлой жизни провинциального города, вносящий пародийный элемент в роман. Комизм состоит в самоуверенности провинциального пошлого Дон-Жуана, в самом факте наличия трех невест, в том, что все они отказывают Андозерскому. Сравнение мыслей Логина и Андозерского о трех героинях ярче показывает различие их характеров и психологий. Представлю это в виде схемы:

(См. след. страницу)

	Андозерский	*Для Логина объективно*	*Для Логина в качестве жены*
Анна	славная девочка, воспитана странно, с придурью шустрая, мечтательница.	видение ясное и чистое, веселая улыбка, нежные следы (ассоциации ясного неба, белых тучек).	То же самое, только ярче, не как видение, а как настоящее.
Клавдия	энергичная девушка, неглупая, очень страстная барышня, фантастическая девица, гибкая, как кошка, презлая	сильная, страстная, жаждущая жизни, энергичная	Очарование меркнет, исчезает.
Нета	премиленькая	переменчивый, простодушный ребенок, очень милый	глуповатая, избалованная, набитая ветхими суждениями и готовыми словами.

4) Логин – Андозерский – Баглаев. Это друзья Логина, их пошлость оттеняет положительное в характере Логина. В то же время в них есть отрицательное, присущее и Логину. Одиночество Логина, его стремление к нему становится яснее, когда мы видим, что представляют из себя "лучшие люди" в этом городе. Но несмотря на это, Логин ходит к Андозерскому и Баглаеву, и оба они навещают Логина. 5) Валя: семинарист, Андозерский, Баглаев. Перед нами как бы сниженная версия романтической интриги на ином уровне (мещанском).

Действие романа происходит в провинциальном городе, не обозначенном собственным именем, постоянно называемым автором "наш город" (26, 76, 77, 192). Зато топографически город описан очень подробно – седьмая глава. Создается иллюзия определенного города, причем так как он не назван, это может быть любой город. Зато на фоне реалистически представленного города упоминается река с символическим названием.

Сологуб так строит действие своего романа, что взаимосвязанные герои, сами того не ведая, оказываются в том же самом месте, и это специально подчеркивается. Так, Логин уничтожает собранные им ландыши в порыве тяжелых чувств и неверия в свое будущее. А позднее мы читаем, что "Анна взошла на вершину обрыва, туда, где вчера

Логин измял собранные им ландыши". (42) Приводя Анну на это место, автор как бы вступает в дискуссию с настроением Логина, как бы намекает, что все будет иначе, что у Логина с Анной есть будущее.

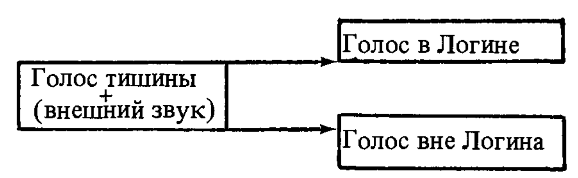
Зато Леньку Логин находит там же, где впервые увидел Анну: "Он подходил к той лужайке у ручья, где в первый раз увидел в прошлом году Анну и удивился ей... Старый дуб, под которым Логин увидел тогда Анну, выступал из мглы с каким-то напряженным и скрытым волнением, словно желания, рожденные чьей-то горячею кровью, трепетно бились о его безжизненно-отяжелелый ствол, и почти овладели его покорным сном". (230) Дуб, в какой-то мере напоминающий дуб из "Войны и мира", наполняясь отношением Логина к Анне, в то же время передает это отношение Леньке, лежащему под дубом. Дуб мертв, спит, но желания, волнения (Логина, Анны, Леньки) наполняют его, в дубе сосредоточились все эти три взаимосвязанные судьбы. Логин будет спасен Анной с помощью Леньки. К обоим он питает теплые чувства, они отвечают ему взаимностью.

Одним из средств композиционной выразительности является появление у разных героев сходных мыслей и высказываний. Попадая в различные контексты, суждение приобретает глубину. Чаще всего этот процесс происходит с высказываниями Логина. Таковы, например, его мысли о жестокости. Так, он говорит об Анне, что она, "как все непорочные – жестокая". (35) Еще раньше о жестокости говорила Анна и ее брат. Они отмечали, что ловить рыбу – дело жестокое, но "...им там в воде тоже несладко: *жрут друг друга*". (30) Итак, жестокость и то, что один пожирает другого, оказывается законом жизни, пока только животных. Затем в разговоре с Ермолиным Логин почти хвалит откровенную, нелицемерную жестокость: "...Люди... *сожрать друг друга готовы,* сами все гибкие, как вербовые хлыстики. Этот (Дубицкий – *Л. Кл.*) по крайней мере смеет быть жестоким откровенно". (37) Затем автор сталкивает Логина с этим откровенным проявлением жестокости – и Логин приходит в ужас: "Этак они по вашей команде *съедят друг друга",* – Дрожь отвращения пробежала по его спине". (90) Реализация фразы "съесть друг друга", доведение ее до абсурда (ребенок способен съесть ребенка) приводит Логина к реакции, показывающей его истинное отношение к жестокости.

Портреты в романе Сологуба, в отличие от его ранних рассказов, – не стереотипы: каждый герой обладает чем-то индивидуальным. Так, например, психологическое состояние, вытекающее как из обстоятельств, так и из характера, Сологуб передает с помощью различного выражения глаз. Анна, движимая любовью, отдающая себя, свое "я", глядит на Логина и видит намного больше того, что на поверхности: "...и показалось Логину, что они (Аннины глаза – *Л. Кл.*) смотрят прямо в заветную и недоступную глубину его души". (2:39)

Клавдия, занятая собой, горящая на огне и сгорающая, страстная по натуре: ее глаза горят. "Зеленоватые глаза ее сверкнули" (12), "ее глаза зажглись бешенством" (13). Описание глаз Клавдии находится в контрасте как с содержанием ее слов (она говорит о мраке будущего), так и с местом, где происходит действие, – на реке Мгле. Она хочет "сжечь, сжечь все старое". (2:82)

Оригинальным композиционным средством Сологуба является использование двойного и параллельного диалога (одного – имеющего место в реальной действительности, другого – диалога воображаемого, источником которого является "мечта" героя). Эта мечта Логина – выражение каких-то странных, "жутких" явлений в его сознании. (2:55) Его состояние отражается и через природу: он "глядел на зыбкий туман" (55), так же туманно и зыбко его сознание. На первой стадии голос, слышимый Логиным, – это голос тишины; с помощью оксиморонного понятия передается невыразимое словами, метафизическое содержание. Затем этот голос раздваивается: "этот голос звучит и вне его, и в нем самом". (2:55):



Точками пересечения этих двух одновременно происходящих разговоров: голоса внутри Логина и голоса вне его (диалога Клавдии с Палтусовым) являются слова и фразы, имеющиеся в обоих диалогах. Их сходство ярче подчеркивает различие двух подходов к любви и вообще к жизни: грубо гедонистического у Палтусова – идеального в воображаемом разговоре; в воображаемом разговоре – гармония между разговаривающими, в реальном диалоге – неприязнь Клавдии к Палтусову.

Вот одна из точек пересечения: "Плоды древа познания вовсе не так сладки, они горькие, *противные, как плохая водка.* Зато вкусившие их становятся как боги", – говорит Палтусов Клавдии. "Горьки плоды, но вкусив их, будем, как боги", – вторит внутренний, воображаемый диалог Логина. Мною выделены слова, которыми эти высказывания различаются. Знак "горький" расшифровывается Палтусовым очень отрицательно и грубо, через эпитет "противные", через сравнение с водкой. Процесс познания снижается, познание достигается через опьянение (речь идет о страсти, которую можно сравнить с опьянением). У Клавдии это водка, а у Логина опьянение красотой: он сравнивает свое чувство с розами и говорит; "Слышишь, смеются звезды. Видишь – бьются голубые волны о серебряные звезды. Волны – моя душа, звезды – твои очи". (2:56) Перед нами романтические

волны, свободные, постоянно стремящиеся куда-то, и звезды, находящиеся в космосе, т. е. в бесконечности. Волны голубые, цвета романтического недостижимого идеала. Описание напоминает "Песнь песней".

Если любовь-ненависть Палтусова и Клавдии в конечном результате ведет героев к раздельным путям, то для Логина любовь заключается *в беспредельном единении* любящих, в расширении себя в другом. Пути Палтусова и Клавдии разойдутся, а у Логина – "...всюду пойду за тобой... навеки твоя". (2:60)

Часто герои Сологуба раскрывают тайны своего сознания и своих чувств в исповедях: таковы исповеди а) Клавдии перед Логиным; б) Логина перед Анной; в) Анны перед отцом. Эти исповеди представляют из себя как бы лестницу, на разных ступенях которой раскрывается одно сознание – сознание Логина. Клавдия, рассказывая Логину о своих чувствах (14–15), фактически дает читателю возможность взглянуть опосредственно в душу самого Логина, ведь он и Клавдия – родственные души: "...слишком одинаковым злобным раздражением отравлены были они оба". (2:18) Рассказывая Анне о себе, Логин думает: "Однако, я исповедываюсь ей". (35) Естественно, что неприкрашенную правду о себе Логин рассказывает именно Анне, не знающей ложного стыда, роль которой – позднее – стать его моральным судиею. Третья ступень лестницы – исповедь Анны перед отцом, и опять ее тема – Логин, его недостатки. Вера Анны в неприкрашенного Логина дает основу верить в то, что возможен для него положительный исход – спасение. Анна исповедуется перед отцом, а Логин перед Анной еще несколько раз.

Есть в романе сцена игры в шахматы, играют Логин и Анна. В способе игры Логина, в словах которые он произносит в связи с игрой есть подтекст, проясняющий позицию героя. Он говорит: "Я должен проиграть". (225) А ведь мы знаем, что для Сологуба вся жизнь – игра, т. е. смысл сказанного в передаче логинского ощущения, что проиграна вся жизнь. Анна же и в жизни и в игре "ответила смелою жертвою". Сначала жертва принесена в игре, и она становится символическим праобразом того, что произойдет в действительности.

4. ВРЕМЯ В РОМАНЕ

"И хотя... категории времени и пространства всегда были необходимы в бытии художественного образа, они только в XX веке сделались предметом пристального рассмотрения".[26]

Эта проблема стала ключевой в анализе художественного произведения. Так, А. Мендилов считает, что без понимания роли и

особенности времени в произведении, невозможно его понять.[27] В "Тяжелых снах" Сологуба время играет важную роль, причем это время как внешнее, механическое,[28] так и более важное, психологическое время героев,[29] часто не совпадающее со временем, отмечаемым минутами, часами, днями.

В книжном варианте романа основные события происходят весной. Интересно, что в журнальном издании время действия было указано точнее: оно происходило в мае. Замена не случайна. Автору нужно было дать героям возможность измениться, чувства главного героя должны были окрепнуть (ненависть к Мотовилову, любовь к Анне). Для этого более подходящей оказалась вся весна, т. е. более продолжительный отрезок времени. Весна соответствует тому, что в романе важную роль играют любовь и обновление: весна — самое подходящее для этого время.

Внешнее действие романа замедленно: это разговоры, встречи, ходят в гости, на вечера, на маевки и — говорят, говорят. Событий почти нет. Временные вехи: утро, вечер и тому подобное. Нет ясного указания, что действие показано изо дня в день. Вероятнее всего отобраны определенные дни с большими или небольшими перерывами, так что невозможно определить, на протяжении скольких дней происходит действие. Ритм романа плавный, нет в нем резких скачков.

Характерным для этого романа является параллельное развитие потока событий (замедленного, сомнительно, можно ли происходящее назвать событиями) и потока сознания и подсознания героя. Повествование ведется в прошедшем времени. В моменты особого напряжения чувства Логина и Анны повествование переводится в настоящее время. Таковы сцены явления Ульяны (22), кошмара Логина (147), сны Анны (189—192). Начало романа тоже дано в настоящем времени, этим происходящее в нем действие и герои приближаются к читателю: "Начало весны. Тихий вечер... Там... играют в винт... Их жены сидят в саду и говорят, говорят". (11)

Есть временное движение и внутри сцен, например, в сцене с Ульяной: она *выговаривала,* речь *журчала* — багровый туман *застилает* комнату. Лампа *светит* скупо и равнодушно, *падают* широкие одежды — смена времени передает перемену в состоянии Логина.

В настоящем времени Сологуб дает также массовые сцены, представляющие собой как бы мгновенные фотоснимки с застывшими во времени людьми. (76)

В то время, как ритм событий в городе медленный: "В нашем городе некуда торопиться" (116), быстрым оказывается в этом городе "движение" сплетен: "В маленьком городе, как наш, быстро расходятся сплетни". (192) Вот и динамика жизни города: дел нет — есть сплетни.

Важную роль в романе играет субъективное время. Во-первых, это различное отношение ко времени чувствуется в темпераментах Логина и Клавдии: медленно движется время Логина, несется время Клавдии, иначе она не может, ей нужны вихри и бури.

В романе проводится несколько раз параллель времени и реки. Можно охарактеризовать такое понимание времени как реки словами Н. К. Гея: "Река – ток воды – это материальное олицетворение невещественного движения времени во всем и поверх всего. Вода подобна времени в своем стремлении из неизвестного в неизвестное".[30] Жизнь – это постоянное движение, она – "вечно-текущая", но течет она к уничтожению, "обречена на уничтожение" (39). Течет как река. Дальше мы читаем о том, что жизненные силы влекут человека к погибели. "Волны реки струились тихие, но неумолимые и неутомимые". (43) Здесь река – это и время и человеческая жизнь, и рок, ведущий человека к уничтожению, к его временному концу.

И в воспоминаниях время с событиями, включенными в это время, – это стройные волны, которые переливаются и соединяются, как сливающиеся ручьи. (144) В сцене кошмара Логина сливаются шум реки и ужас прошлого: "Не очевидно ли, – думал иногда Логин со странным злорадством, – что мое "я" – довольно жалкая претензия существа, текущего и обновляющегося (во времени, как в реке – Л. Кл.), как вода реки в берегах, которые и сами неизменны только по внешности". (145) А затем "что-то постороннее стоит за спиной". Потом мы узнаем, что это постороннее – страшное и нечистое прошлое героя. Оно пугает, и пугает река: "Это река, – сообразил он". (147)

Субъективность времени ярко видна из сопоставления следующих отрывков: "часы летели" (358) – "несколько долгих мгновений" (350). Часы оказываются быстро проходящими, мгновения тянущимися. Часы летят, когда чувства Логина находятся в страшном напряжении, после объяснения в любви Анне, когда в его душе борются два разнонаправленных чувства: надежда на счастье, его желание – и ощущение, что он недостоин этого счастья, что оно невозможно. Мгновения кажутся страшно долгими Клавдии, когда, как привидение, к ней приходит грозящая и напоминающая фурию мать – это время томительного ожидания.

Для Сологуба, как и для других символистов (Бальмонта, Брюсова), жизнь состоит из совокупности мигов. О таком же отношении ко времени в философии и литературе двадцатого века мы читаем: "He (Poulet)[31] develops a sense of change through Bergsonian theories of perpetual duree to the twentieth century concept of the instant which he illustrates most successfully in Gidean terms as the "moment sensible..."[32] У Сологуба вся жизнь – это умирание мигов: "Ты только хочешь схватиться за прекрасную минуту жизни, – и нет ее, умерла".[33] (227)

Следующая особенность придает отношению Сологуба ко времени оттенок вневременного[34] – охарактеризую эту особенность словами Мендилова: "Wolfe dwells on two different kinds of extra-temporal perception: *the arrested or suspended moment* and *the inclusive* moment. In the former the time simply stops for the perceiver."[35] (Выделено мною – Л. Кл.) Обе эти особенности, превращающие время во вневременную сущность, свойственны и Сологубу. Пример из "Тяжелых снов", иллюстрирующий "время остановившееся": "Время застыло, вся душа остановилась на одном мгновении". (337) Так влияет на героя счастливое, очень сильное переживание. Создается полное несоответствие времени механического и времени субъективного.

И второй способ наделения времени вневременным качеством, отмеченный Менделевым у Т. Вульфа, есть и у Сологуба: "In the other, the all-embracing moment draws into itself, if the whole of the past time becomes an ever-present inclusive Now."[36] И у Сологуба: "и минута была полна, как вечность". (55) Благодаря своей эмоциональной наполненности минута вмещает в себе все времена, прошлое, настоящее, будущее, выводит за границу временных рамок.

В этом же романе есть у Сологуба сцена, когда прошлое, настоящее, будущее сливаются, образуют единство (происходит это во сне): "Пора вставать, пора!.. Опять смыкались ресницы... *Проносились века долгие, как бессонная ночь...* И вот повеяло ароматом беззаботного детства... и зажурчал родник: "Пора вставать!" (2:296) Здесь смешаны настоящее – жизнь и сон героя, прошлое – рано вставать, не пришло еще время будущего, прошлое, обладающее чертами будущего, – возвращение в детство, предвещающее безгрешное новое будущее; стерлись границы малого временного отрезка – ночи – и огромного временного охвата – веков.

Одной из центральных проблем времени является его способность к "возвращению": недаром Пруст занимается этим на протяжении многотомного романа. В романе Сологуба прошлое играет активную роль, определяя собой как настроение героя, так и его поступки. Но это прошлое дано не в виде конкретных событий, а как общее впечатление чего-то злого и жестокого. От этого прошлого Логин стремится избавиться не только в символическом кошмаре, когда он видит свое прошлое в виде трупа, но и раньше, в диалоге-мечте (части двойного диалога). В кошмаре он говорит трупу: "Исчезни, мучитель..." (150), а в приводимой выше цитате, обращается с теми же словами к прошлому: "Память минувшего, исчезни". (59) Сон из прошлого, из детства – одна из причин убийства Логиным Мотовилова. Прошлое представлено как умирающая тень: "Или в самом деле я живу слишком рано, еще в утренних сумерках, и только тени далекого будущего ложатся на меня?" (146) Это существование героя во временных рамках, как бы образованных из теней, делает и настоящее героя

призрачным. В романе показан и *процесс* воспоминаний. В воспоминании сосуществуют герой в настоящем и тот же герой в прошлом, но не совсем он, а он, измененный перспективой времени, которое сравнивается с пространственной перспективой: "...похоже на то, когда высунешься из окна и стараешься заглянуть в соседние окна... дом виден не совсем со стороны, но и чувствуешь, что не в самом доме находишься". (143) В памяти герой видит себя (свой портрет) в юности, смотрит на него, как на кого-то чужого, но не совсем постороннего. В воспоминании как-то объединяются свое и чужое, создавая некое новое третье, видимое через перспективу времени.

На процесс воспоминаний влияет и природа, она отгоняет тяжелые воспоминания от Анны. (187) Время же изменяет видимость предметов. Так в "необычный час для бодрствования, все знакомое и мирное кажется (Анне – *Л. Кл.*) загадочным и обманчивым". (187) И так с темой времени связывает Сологуб важную для него тему существующего и видимого.

Цвет одежды и ее формы могут играть роль ассоциативного временного "двигателя", переносить человека в другое время: "...ее одежда переносила ее в иные времена, белое платье, застегнутое на левом плече, очень короткое, оставляло ноги нагими выше колен. Логин думал, что ему надо уйти, чтобы не внести порока в Эдем". (403) Итак, цвет как бы переносит героя в древние, наивные, райские времена. Связь намечена, но специально не выражена ясно.

5. СИМВОЛЫ В РОМАНЕ

Важную роль в романе играют многочисленные и разнообразные символы, делающие содержание более многоплановым, расширяющим и углубляющим его с помощью ассоциативных возможностей. Символы помогают Сологубу преодолеть косность быта и "силою обаяния и дерзновения устремить косное земное к воплощению в прекрасную форму". (10:160)

а) Символ-лейтмотив

Часто символ проходит через все произведение, становясь лейтмотивом. При этом символ видоизменяется и приобретает новые значения. Лейтмотивы – прием, характерный для прозы символистов, обратившихся к ним под влиянием музыки Вагнера. Примером лейтмотива в "Тяжелых снах" является появление русалок как отражение душевного состояния Логина:[37] "Издали доносился шум и плеск

у мельничной запруды, где жили, таясь на дне, зеленоволосые и зеленоглазые русалки". (2:55) Русалки упоминаются впервые в момент сильного душевного напряжения Логина, когда он как бы объединяется с миром, тонет в бесконечности. К этой бесконечности принадлежат и русалки. Они символичны, они прячутся *глубоко*, на дне запруды, и Логин в этот момент переживает глубинный *внутренний* процесс.

В тринадцатой главе кошмара Логина, зловещей, полной напряженности, русалки упоминаются еще раз: "Издали доносились болтливые звуки реки у мельничной запруды, — там звучно лепетала, и смеялась, и плакала беспокойная русалка, и зеленые над белым телом разметались косы". (2:145) Здесь русалка активнее и эмоциональнее, она напоминает ребенка, ведь лепечут обычно дети. Ее образ полон противоречивых чувств. Так же противоречивы чувства Логина, так же они беспорядочны.

С образом русалки традиционно связаны мотивы как смерти, так и искушения: "...внимательно-неподвижные глаза чудовища подстерегали добычу. Вдали смеялась русалка". (149) Смех русалки, раньше бывший и плачем, выражает трагизм положения Логина, его одиночество, передает ход его переживаний, ощущение безысходности. Потусторонние, космические силы издеваются над ним, как бы радуясь грозящей ему опасности или торжествуя, что им удалось умертвить часть души Логина. Образ русалки многозначен, "поведение" русалки с помощью "намека" указывает Логину путь к освобождению.

Есть в романе и параллелизм человеческого образа — Клавдии — и сверхъестественного существа. Во внешнем описании как русалки, так и Клавдии превалирует зеленый цвет. Клавдия — зеленоглазая, у русалки же и глаза, и волосы — зеленые. Цвет глаз Клавдии упоминается многократно (смотри стр. 17, 18, 45, 53, 55). Вот одно из этих описаний:

— Ведь не красавица: зеленоглазая...

— Что в ней? — переспросил Логин. — Прелесть неизъяснимая, маняцая, что-то загадочное и гибкое.

(53)

Клавдия грозилась еще в детстве утопиться (66), затем мать старается ее утопить. Связь между утопленницей и русалкой можно видеть на примере пушкинской русалки.

Таким же символическим лейтмотивом является и смех. В романе смеются вещи, предметы, явления. Во сне Логин видит волны и слышит их смех: "Волны с победным смехом мчатся на него..." (61) В этом смехе — настроение Логина, его чувство, что жизнь проиграна, что злое побеждает.

В драматической тринадцатой главе смех полон многозначной символики. Вначале это и смех и плач русалки. Затем он как бы раздваивается: он означает как русалочий смех, так и смех Анны, вспоминающийся Логину. (146) Русалка не то враждебна, не то дружественно настроена по отношению к Логину. Смех из тихого превращается в странный, несмолкающий. Он передает конфликтное состояние души Логина. Он меняется: "Тихий назойливый смех шелестел за спиною". (147) Он сопровождает назойливые мысли, становящиеся наваждением. Затем смех уже совсем отделяется от Анны, он враждебен, он превратился в смех, напоминающий о Клавдии, связанный с темой бездны-гибели: "Голоса бездны глухо смеются. Он падает глубже... Смех затихает где-то вдали". (151)

Ближе к концу романа Логин совершает будто бы необъяснимый, какой-то детский поступок. Он разбивает окно Андозерского. Андозерский – плоть от плоти этого города, символ его пошлости. Разбитое окно – как бы символ начала бунта Логина. И в этом эпизоде появляется смех: "...только неумолчно раздавался в ушах назойливый, звонкий *смех стекла...* смех звучал отчаянием". (287) Внутреннее напряжение Логина достигает апогея, требующего разрешения, отсюда акт разрушения.

В момент, когда Логин находится в состоянии острого раздвоения, когда он хочет признаться Анне в любви и не решается, вспоминая о существовании в нем нечистого, а в Анне надежда сменяется разочарованием (символическая улыбка – смехом), Логин вспоминает смех русалок – разрушительный для него смех, напоминающий ему о бездне: "Припомнился ему смех русалки на мельничной запруде, тот смех, который слышался ему в одну из его тяжелых ночей". (306) Смех становится как бы символом внешних сил, враждебных Логину, и враждебной, каинской силы, существующей в его душе.

Сологуб часто пользуется лейтмотивной портретной характеристикой – таковой, например, является многократно повторяющаяся характеристика Гомзина с помощью указания на его белые зубы, причем каждый раз перед нами не точное повторение характеристики, а ее вариация, вносящая новые оттенки. "...Поручик Гомзин, человек с рябым лицом темно-бурого цвета и белыми зубами, которыми он, повидимому, гордится, потому что часто испускает звуки, похожие на ржанье, и старательно показывает свои зубы". (2:131) Перед нами характеристика пустого человека, которому нечем похвалиться, лишь чем-то внешним, белыми зубами – и сразу сведение человека до животного, он не смеется, а ржет, как лошадь. "Он повернулся к ней всем корпусом с необычайной любезностью. *Прекрасные гарнизонные* зубы его отлично блестели". (133) Гарнизонные зубы и их блеск – ничего личного, ничего внутреннего, только армейское бахвальство.

"...Гомзин... повернул к Мотовилову свои восхитительно-оскаленные зубы и почтительно-склоненный стан". (135) Зубы его самостоятельны, звериная характеристика нагнетается, подчеркивается полное ничтожество героя, оскал в улыбке – желание укусить?, – а этому противоречит почтительно-склоненный стан. "Гомзин показал зубы Логину и с глубокомысленным видом сказал: ..." (138) Зубы, всегда зубы. "Гомзин... пока тихонько ляскал зубами". (156) Уже совсем как зверь. В следующем примере к этим зубам другой персонаж уже относится не безразлично: настолько, насколько сам Гомзин в восторге от своего единственного "имущества", настолько они, эти белые зубы, становясь его символом, вызывают отвращение и ненависть у других: "Каждый раз, когда Нета взглядывала на его оскаленные зубы, белизна которых была противна ей,.. в ней закипала злость". (179)

б) Герои романа как символы

Герои Сологуба – больше символы, нежели характеры. Это относится как к главным героям – Мотовилову, Анне, Клавдии, так и к эпизодическим образам – Леньке, Серпеницыну и Спиридону. Мотовилов – антагонист Логина. Главные функции этого образа: а) символическое отражение злой и грязной сущности ненавидимого Логиным города; б) олицетворение ненавистной Логину части его собственной души. Логин думает о Мотовилове: "Но вдруг из темноты выплыла жирная и лицемерная фигура Мотовилова, и Логин весь затрепетал и зажегся древнею Каинскою злобою". (180)

Но Логин принимает жителей города у себя, участвует в пикниках и балах. Значит, он тоже часть той грязной и недостойной жизни, что характеризует город: "Но не такой ли я, как Мотовилов? – спрашивал он себя и строго судил свое отягощенное пороком прошлое". (383)

Мотовилов первым пустил сплетню о нечистых отношениях Логина к гимназистам и к взятому им на воспитание мальчику-сироте, тем самым он как бы разбудил эти нечистые желания в Логине. Мотовилов пускает сплетню в пятнадцатой главе, в следующих главах Логину дважды намекают на эти слухи, в двадцать шестой главе их доводят до его сведения недвусмысленно – только после этого дана сцена, показывающая его вожделение к мальчику, и как он это вожделение преодолевает. Так что Мотовилов – и источник зарождения зла в Логине, и его символ. Сплетня служит мотивировкой поступка Логина (убийства им Мотовилова), она – пружина развития действия в романе и одна из характеристик города.

Тема мести за оскорбление чистого чувства Логина к Леньке, за оскорбленного таким образом мальчика передана и с помощью двух образов-символов, содержание которых определенно с точки

зрения значения чувства – и неопределенно и многозначно, если отнестись к ним, как к объектам. Эти образы видит Логин перед убийством. Он видит детское лицо с испуганными глазами – ленькиными, его, Логина, в детстве, вообще глазами, символизирующими чистоту и непорочность, – то, что грязнят разные мотовиловы. Второе его видение – "что-то бесформенное и странное, что-то злобное и мстительное". (388) Это *что-то* воплощает как сущность ненавидимого Логиным Мотовилова, так и чувства самого Логина. Убивая Мотовилова, Логин очищает как себя, так и город. И Логин, и Анна утверждают, что, убив Мотовилова, Логин убил и свое прошлое, и зверя в самом себе. (396) К убийству Логина вел рок. Неизбежность этого поступка лежит не столько во внешних силах, сколько во внутреннем мире самого героя. "Новое не может быть куплено никакой другой ценой, кроме внутреннего подвига личности". [38] Такой подвиг совершает Логин и, совершив его, находит исход. Анна помогла ему найти нужный путь. Это она подтвердила справедливость мысли Логина о том, что такой человек, как Мотовилов, не имеет права жить. (2:277, 383, 306).

Логин проявляет себя в романе как страдающий герой, чем-то напоминающий страдающего бога (вспомним его призыв к Анне "будем как боги" (377) или такой же призыв в мнимом диалоге Логина (60)). Здесь Сологуб – последователь идей Ницше и Достоевского. Позднее Вячеслав Иванов писал: "...страдающий бог является мифологическим выражением психологического состояния",[39] и именно это мы видим у Логина. Через духовные поиски, сопровождаемые страданием, и даже через смерть он спасается, возрождается для новой жизни.

Важно символическое значение образа Анны для этого исхода Логина. Анна верит в возможность спасения. Она является в романе носителем добра, но это добро резко отличается от традиционного добра. Характерно отношение к ней Леньки – беспристрастного и бесхитростного свидетеля. На вопрос Логина, добрая ли Анна, мальчик отвечает: "Нет. И не злая. Она так, сама по себе. С ней, как с самим собою, – только с хорошим собою". (357) Это хорошее как бы за границами добра и зла – опять-таки ницшеанская идея. Добро и зло здесь не что-то абсолютное, они зависят от условий, от ситуации. Примером может служить отношение Анны к убийству, совершенному Логиным. В русской литературе средством очищения от греха убийства является публичное покаяние – так эта тема представлена в "Преступлении и наказании" Достоевского и во "Власти тьмы" Льва Толстого. Добро Сони Мармеладовой связано с чувством греха перед людьми и Богом. Таков же смысл желания Мити Карамазова "пострадать". Суд людской и суд Божий не важны для Анны, важно личное оправдание или осуждение поступка. На прямой вопрос Логина

"надо ли признаться перед людьми?" (396), Анна отвечает, что не надо. Ведь Мотовилов и обитатели города полны зла, и нет в них сомнения, и нет в них жалости – так почему же должен признаваться и принимать возлагаемые *ими* наказания Логин?

Такое отношение Логина и, особенно, Анны к злу показалось странным многим критикам, например, Ходасевичу[40] и Кранихфельду. Кранихфельд писал: "Если для декадента Логина никакой морали нет, то ведь Нюта-то не декадентка, у нее есть нравственные правила. Она не могла отнестись к происшедшему так равнодушно и безразлично".[41] Он судит о Логине отрицательно: "Иное дело Логин. Он только моложе Передонова, но ничуть не выше и не лучше его. Каждая мысль Логина, каждый его шаг – пошлость".[41]

Это осуждение Логина ошибочно, оно проистекает из полного непонимания характера героя. В Логине много как хорошего, так и плохого. С дурным в себе он борется. Отсюда и его тяжелая внутренняя борьба. А добро и зло для него – относительны, взаимосвязаны, проистекают одно из другого: "Всякое хорошее произошло из очень скверных на наш взгляд явлений". (293) Утверждение, что скверные явления способны порождать добро, дает моральное оправдание убийству, совершенному Логиным.

Добро и зло передаются также с помощью цветов-символов и снов-символов: "Но видите, уж у березы ли кора не белая, – а пальцы марает. Везде есть темные стороны, – но, ведь, фонарь не гаснет оттого, что ночь темная". (33) Символические сны помогают показать абстрактное в форме картинно-образной. Анна видит сны. В первом сне она находится среди цветов, во втором – на ярко-зеленом лугу, в третьем – в густой роще (а природа для Сологуба – символ прекрасного[42]), но во всех этих снах наряду с прекрасной природой присутствует что-то зловещее: а) странное, сумрчаное, темное, угрюмое – и тяжелые враждебные взоры. Анна падает; б) у детей бледные и злые лица – Анне страшно, приближается ужасное; в) в лесу рыщут свирепые псы.

От зла и трагического восприятия жизни Логина спасает любовь к Анне и ее любовь, являющаяся для Анны высоким идеалом: "А правда не в добре и не в зле, она – только в любви к людям, и к миру, ко всему. Хорошо все любить – и звезду, и жабу". (303) Любовь здесь стоит *над* добром и злом. Важнее правда, истина. Она – в любви. В понимании как философов (Платона и Плотина, например), так и писателей (Достоевский, например) идеал добра был часто связан с красотой. Анна же призывает любить как прекрасное (звезду), так и безобразное (жабу). И в поэзии Сологуба любовь показана как сила, очищающая и вооружающая на борьбу:

Та любовь, что предстала так рано,
Пред тобой, оробелым от зла,
И завесу немого тумана
Над твоею душой подняла,

И, как солнечный луч, озарила
Бездну зла и неправды людской
И не раз на решительный бой
За собою тебя выводила. (96)

Любовь как путь к спасению – один из лейтмотивов образа Анны: "И любить можно только *свободно*, а не по заповедям. А потом любовь будет людям, как воздух". (304)

Символика освобождения Логина от мучающего его раздвоения, недовольства как жизнью, так и собой дана с помощью пространственных оппозиций. При этом образы героинь, связанных с Логиным, являются символами, принимающими участие в этой оппозиции. Анна, зовущая вверх, что соответствует устремлениям самого Логина, и Клавдия, грозящая увлечь его в бездны. Низ и верх, бездны и небо, страсть в простом смысле этого слова и духовное возвышение – вот смысл данной оппозиции. Клавдия говорит о "заманчивых безднах" (14–15), о "мучительных безднах";[43] куда могла привести жизнь с Клавдией, думает Логин (18). Зато Анна зовет: "Пойдем вперед и выше" (396). Во сне Анна летит вверх, к небу. И сам ее образ Логин сравнивает с небом: "Один образ стоял перед ним неотступно, как небо, которое многократно просвечивало сквозь клочья облаков – образ Анны". (39) Излюбленным местом Логина в городе является вал, о котором он говорит: "Можно позволить себе невинное удовольствие подниматься от земли все выше и выше. Это окрыляет душу". (80)

Три эпизодических образа выступают в системе символики романа, показывающей освобождение Логина. Это Спиридон, Серпеницын и Ленька – мальчик, взятый Логиным на воспитание.

Спиридон, пострадавший от Мотовилова, кончает собой рядом с трупом последнего, таким образом нечаянно принимая на себя вину Логина. Спиридон – жертва Мотовилова – отражает то страдание, которое последний причинил как Логину, так и другим. Мотовилов превращается в символ злодейства. Логин и Спиридон (первый – активно, второй – пассивно) освобождают город от скверны, от "воплощенного греха". (383)

Мертвый Спиридон в страшном виде чудится Логину: "Это лицо было мертвенно-неподвижно, но черты его как-то странно менялись, как бы от переливов тусклого освещения. И в мертвом лице приближающейся мары Логин увидел, как в зеркале, свои черты". (412)

Таким образом, Спиридон и Логин оказываются в чем-то родственными. С мертвого лица Спиридона спала личина-маска, отражающая характер и настроения — и проявился Лик — некая единая всеобщая сущность. Такое толкование человеческой личности характерно для Сологуба: "Иные отошли, поникли, умерли, — и открыто Лицо. Вечный Лик... и за бледною маской трагического актера, — единый просвечивает Лик". (10:130)

Второй участник тройного (сказочного) спасения Логина — пригретый им ребенок-сирота — тема, которую позднее Сологуб использует и в отдельном рассказе "Белая мама" (1898 год). И там и тут ребенку оказывают добро — ребенок же, в свою очередь, помогает спасению (возрождению) взрослого. Убивая Мотовилова, Логин мстит и за Леньку, ставшего жертвой клеветы убитого. В то же время Ленька символически оказывается принадлежащим и к детскому кошмару Логина. Перед убийством Логина преследуют глаза ребенка: "Вдруг, случайно, заметил он на себе недоумевающий ленин взгляд... И вдруг вспомнил Логин, чьи глаза смотрели на него в ночь убийства". (398) Ленька не осуждает поступок Логина — что может быть справедливее суда ребенка? Ленька пытается спасти героя: "Ленька знал, куда следует удирать, и Анна поспела бы во время, если бы ее не задержала буйствовавшая на улицах толпа". (411)

Третий спаситель Логина — Серпеницын — появляется на страницах романа *трижды*. Он — пьяница и оборванец, опустившийся человек. Фамилия его напоминает о змее, только змеиное здесь действует иначе, чем змей в традиционном религиозном представлении. Серпеницын — не искуситель, а спаситель героя. Перед нами романтическое толкование символики зла как добра, как в "Каине" Байрона, в поэзии Шелли и Блейка.

Первая встреча Логина с Серпеницыным сопровождается музыкальным фоном: "В мягком прозрачном воздухе раздавалась песня. На Воробьинке, у самой воды, сидела компания оборванцев. Это они пели и пели прекрасно". (139) Такое музыкальное сопровождение[44] темы Серпеницына предсказывает положительную роль, которую он сыграет в романе. И конец этой сцены также лиричен: "...и снова понеслись звуки песни. Задушевные были они и ласкали слух. Поэтический замысел, ...артистическое исполнение... и певцы-пропойцы. Дико и прекрасно". (142) Красота и задушевность, искренность песни в ее контрасте с опустившимися людьми и нечистым (пока) Логиным намекает на возможность благородства в *любом* проявлении жизни. С этим поэтическим интермеццо контрастирует, являясь как бы контрапунктом, непосредственно примыкающая сцена скандала, грубая, отталкивающая. Ею замыкается глава, предшествующая тринадцатой главе с кошмаром Логина, где он видит свое прошлое как труп.

Два последующих появления Серпеницына: первое — у Анны,

второе — у Логина, даны в конце романа. Серпеницын предупреждает об опасности, предупреждает напрасно, от нее не хотят бежать ни Логин, ни Анна. После его прихода Анна думает: "Видела великую смуту и великое разорение в душе Логина и знала, что лучше ему умереть, чем жить так. Но не могла отпустить его одного на смерть и знала, что только чем-нибудь необычайным, только заветною жертвой можно купить спасение". (402) Анна не предупреждает Логина, что он должен бежать из дома, от судьбы, от искупления, она лишь (и это очень много, больше трусливого совета о бегстве) отдает себя.

Логин тоже не следует совету Серпеницына "предпринять благородную ретираду" (408) и остается на растерзание людям, взбунтовавшейся, взбесившейся толпе и своим мыслям: "Видел непоправимое зло жизни, чувствовал великую усталость и без печали и без радости ждал отдыха... Беспристрастный судия, без гнева и без жалости к себе, оценивал зло и ложь своих деяний". (409)

Состояние Логина перед катастрофой сам Логин и Анна характеризуют словом "великое", оно повторяется трижды. Этот эпитет — еще одно доказательство, что для Сологуба Логин — герой. Он — не середина, не посредственность, и борьба, которую он ведет сам с собой, не менее трудна и ответственна, нежели внешняя борьба, превращающая человека из просто человека в героя.

в) Символика мифологической темы

В романе символически использована мифологическая тема о смерти и о воскресении, духовном возрождении. Сюжетным ходом, на основе которого строится эта символика, является холерный бунт; "бунтовщики" покушаются на жизнь Логина и почти убивают его. Логин таким образом получает возможность пострадать, чтобы очиститься, но в ином, чем у Достоевского смысле. Не закон и не Бог, а хаос как символ жизни участвует в этом процессе. Бессмысленность нападения толпы превращает Логина из виноватого в жертву. И жертва носит символический характер. Это жертва Анны, отдающей себя, и жертва Логина, не старающегося спастись: "Знал, что надлежит уничтожить форму, столь порочную, и смять глину, из которой вылеплено так много дурного. Не хотел думать, что это он сам, тот, кто вылеплен из этой глины, — спокойно отдавал себя вечно-творящей и вечно-разрушающей воле, и безбоязненно ждал исполнения своего срока". (409)

Логин убил Мотовилова, его тоже как бы убили, несколько дней он был без сознания, как мертвый. Он возрождается, отбрасывая от себя все греховное через смерть. Анна верила: "...что встанет *новый* человек, свободный и безбоязненный, для новой свободной жизни". (412)

Символика обновления и возрождения Логина передана с помощью схемы: "детский" – "древний" – "дряхлый". Детским Логину кажется все, связанное с Анной. Это же слово выступает в романе как синоним к слову "наивный": "Больные и нелепые мечты роились – и вдруг сменялись мечтами наивными, как детские сказки в далеких и мирных долинах". (19) Здесь дана оппозиция больного детскому и наивному, т. е. здоровому. Возврат к детской наивности таит в себе возможности выздоровления. Правда, детски наивное пока далеко и невозможно. Трижды повторяется эпитет "детское" на одной странице. Логин рвет ландыши и сам посмеивается над собой "за такое свое детское занятие". "Но чувствовал он, что родственны его душе и эти невинные и безоблачные настроения". (27) Так или иначе, детскость есть в душе Логина. Наличие этого детского делает возможным более позднее обновление героя. С понятием детства связано у Логина и чувство свободы, роль которого для Сологуба и его героев очень важна: "Он чувтствовал себя опять как в самом раннем детстве, простым и *свободным*". (82) Герой вспоминает свое детство – важной оказывается перспектива времени, все меняющая. В настоящем его жизнь – это жизнь ветхого человека. "Ветхий" – это не просто старый, а дряхлый, разрушающийся от старости. Перед нами другая форма введения упомянутого выше мотива смерти в самой жизни. Злоба героя – это *древняя* Каинская злоба. В эпитете *древняя* нет момента уничтожения, наоборот, подчеркивается всеобщее, всевременное. Затем дан сон Анны, она летает под *древними* сводами, а небеса кажутся ей *ветхими* (196). Сон полон драматического конфликта, слова *ветхий* и *древний* – его выразители (разрушения и постоянства). В этом же сне показан и ребенок – "и в этом несказанная радость". Радость потому, что в присутствии ребенка во сне есть надежда на оздоровление, на возвращение к детству и свободе.

Оппозиция *старый – детский* существует на протяжении всего романа. Логин завидует наивности детей: "Как невыразимо хорошо было бы умалиться, стать ребенком". (197) Дальше слово "древнее" реализуется в направлении, намеченном в начале романа: "Старые заветы исполнятся, мы будем, как боги". (60) Перед нами символика мифологии языческих богов, с их культом красоты и радости, тем, чего Логину не хватает в современной жизни: "Воскресим *древнее* счастье, и оно станет счастьем новых поколений". (404) Древнее реализуется тут как обновление, как счастье и свобода будущего. У Сологуба оно связано с понятием вечности – "вечно творящей и вечно обновляющей волей". (409) Анна приобретает черты богини: "Она стояла перед ним в торжествующей наготе своей, *вечная, древняя*". (409)

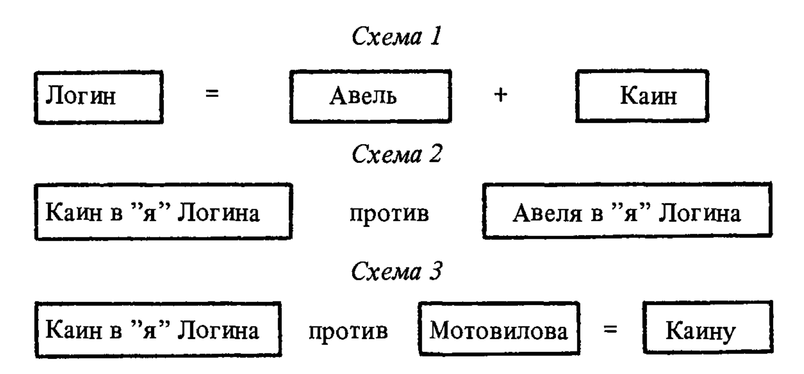
В статье "Полотно и тело" Сологуб выступает в защиту классической древности с ее культом нагого тела: "Радость наготы в том, что тело погружается в родные стихии" (10:209) В вечности и древности

наготы Анны – радость, обновление, вызываемое возвращением к стихиям, к основам жизни. Анна – отражение ”вечной женственности” романтиков и символистов. Вместо разрушения, (ветхая) Анна и с нею Логин становятся вечными. Опять-таки момент, важный для символизма. Так, Зинаида Гиппиус писала: ”Искусство должно давать нам вечное на всем протяжении нити, вечное в прошлом – для познания его в будущем, вечное в будущем – для утверждения его в прошлом и, наконец, вечный, верный узел настоящего”.[45]

В конце романа опять появляются слова ”детский”, ”наивный”, но уже без той романтической иронии, которая сопровождала их прежде, ведь теперь Логин находится на пути к обновлению, на пути к детской и наивной вере. Ветхий человек, который был в Логине и подлежал уничтожению, уничтожен символически в форме Спиридона: ”...вдруг почувствовал, что это он сам клубится и кружит по комнате, – его *ветхий* человек, томясь... злобою, бессильною, *мертвою*”. (413)

Линия духовных поисков в романе Сологуба строится на использовании мифологических символов Каина и Авеля. Мифологема враждующих братьев превращается в символическое изображение враждебных сил в душе человека. Ассоциации, связанные с этими именами, усиливают драматизм: ”Другим человеком подходил (Логин – *Л. Кл.*) к к ней, – пробуждался доверчивый, кроткий Авель, а угрюмый Каин прятался в тайниках души. Но... Анна различала холодное дыхание Каина... она томилась мыслью.., как умертвить Каина”. (384)

Детское, наивное, невинное, безоблачное – все это эквиваленты авелевского, находящиеся в оппозиции к злому, дьявольскому Каина: ”Но чувствовал он, что родственны его душе и эти невинные и безоблачные настроения, – правда, скучноватые, правда, преследуемые *каиновою* улыбкою злого человека”. Здесь каиново предстает в некотором отдалении от героя, представлено как особенность злого человека, а не ”я”, хотя оно, конечно, присутствует в этом ”я”. В другом примере злое, каинское в Логине пробуждает Мотовилов: ”Но вдруг из темноты выплыла жирная и лицемерная фигура Мотовилова, и Логин затрепетал и зажегся древнею Каинскою злобою”. (186)



Каинское в Мотовилове передано с помощью другой терминологии. В Логине оно лишь часть "я" – весь Мотовилов – "воплощенный грех" (383), т. е. Каин. Против Каина-Мотовилова восстает в Логине тоже злая часть его души: "Жесткий яд клеветы все больнее жег сердце. Злоба к Мотовилову поднималась, как дьявольское одержание". (383) Ведь в Библии Каин убивает Авеля по наущению дьявола. Дьявольское в Мотовилове вызывает такой гнев в Логине, потому что оно отражает и то дьявольское, каинское, что есть в самом Логине. Каин в Логине, убивая Каина-Мотовилова, освобождает Логина от каинского в себе, освобождает Авеля к полному бытию в "я" Логина. Убийство – каинский поступок сам по себе, – очищает и "я" Логина и город от скверны. Формула каинского поступка перевернута. Эта роль Логина напоминает фергюсоновскую трактовку образа Гамлета, считающего его модификацией мифологического героя, также очищающего государство.[46] И Логина один из жителей города называет Гамлетом (167).

Есть в романе и еще мифологический символ:

"– Зато Прометей освобождается.

– Да. Освобождается свирепый от боли, рычит и жаждет мести". (227)

Образ Прометея в определенной мере – символически – сближается с образом Логина и намекает на развязку романа, на месть Логина. К тому же в характеристике, данной Анной Логину, есть ассоциативный намек на Прометея: "В нем есть сила, только скованная". (41) Вспоминается образ скованного Прометея. Таким образом, Логин представлен как сильный, а не слабый герой. Есть в нем как рефлексия Гамлета, так и способность действовать, очищаясь и очищая.

г) Символика цвета и цветов

Очень важную роль в системе символов романа играют цвета и цветы. В романе упоминается большое количество различных цветов. Они выполняют символическую функцию, вытекающую из облика цветка, из его цвета и из традиционных ассоциаций, связанных с каждым из цветов. В цикле стихотворений Сологуба "Соответствия" есть следующие строки:

Под черемухой цветущей
Я лежал в июньский зной,
И вероники ползущей
Цвет увидел голубой. (92)

На автографе этого стихотворения есть выписка: "Вероника аптечная. Стебель и листья с нежными волосками... Голубой... Подобные выписки о жасмине, барвинке и других цветах".[47] Сохранилась запись Сологуба: "Стихи из наук о природе. Из описаний растений. То же с *примесью рассказа о себе.* То же с *примесью рассказа о других".*[47] Приведенные слова показывают как интерес Сологуба к цветам, так и то, что он видел в цветах соответствия с человеческими чувствами и характерами – не случайны слова о характеристике цветка с примесью рассказов о себе и о других. Отсюда проистекает и потенциальная способность цветка стать символом человека и его характера.

Чаще всего оказываются в романе символически значащими белый, желтый и красный цвета в цветах и в описаниях вообще. В сознании Логина желтый цвет и желтые цветы оказываются символически связанными с Клавдией, а белый – с Анной. Он видит желтые цветы водяного лютика, они бледные, грустные, больные – человеческая характеристика перенесена на цветы – и Логин испытывает тяжелые чувства: "Около дороги, в стоячей воде рва, увидел Логин грустные и бледные цветы водяного лютика... Светлый май был им нерадостен, и нерадостно глядели на них глаза тоскующего человека". (27); "Внизу, в сыром и темном месте увидел крупные *желтые цветы курослепа.* Усмехнулся недоброю улыбкой, сорвал цветок". (29) Кроме отражения настроения и психологического состояния, важно отметить местонахождение этих цветов – они находятся внизу, в стоячей воде, в сыром темном месте – косвенно это символизирует стоячесть быта города и тот низ, в который увлекает Клавдия Логина.

Зато с образом Анны связаны ландыши. От лютиков (лютый) Логин переходит к месту, где он видит ландыши: "В тени кустов изредка забелели радостные цветы и напомнили Логину беззаботную улыбку Анны Ермолиной..." (27) Ландыши здесь – символ Анны, символ чистоты и наивности. Так же как ландыши белеют изредка, так и чистота Анны представляет собой редко встречающееся явление. Но настоящее Логина омрачено. Поэтому и его отношение к ландышу-символу двойственно. Ландыши вянут, и Логин их рвет и бросает, понимая несоответствие между ними и собой. Но так же поступает он и с желтым курослепом, не давая восторжествовать в его душе злому. (29)

Эмоциональная рекация Логина, связанная с ландышами и с тем, что он разорвал и выбросил их, символическое значение цветка, цвета и действия усиливается тем, что они (ландыши) появляются в воспоминаниях Логина: "Он вспомнил, как за полчаса перед этим мял и рвал ландыши. Он улыбнулся так горько, что Анна почувствовала смутную боязнь". (35–36) Воспоминание, связанное с ландышами, передает ощущение безнадежности, которым полон Логин. *И во сне* видит Логин ландыши – во сне, уводящем его из причинно-временной реальности в бесконечность: "Проносились века, долгие, как бессонная

ночь... И вот повеяло ароматом беззаботного детства, серебристо зазвенели в лесу белые, вешние ландыши". (29) Здесь ландыши – символ метафизического состояния Логина, они выражают его мечту об идеале, они возвращают его в детство (а наивность и детство – синонимы для Логина: Анна – наивна, ландыши – наивны).

Когда Логин уходит из дома Анны, ему на пути попадаются желтые цветы одуванчика и желтеющие крупные калужницы. (107) Он как бы возвращается в реальную, повседневную жизнь, где доминирует желтый цвет – цвет презрения и увядания, – оба состояния, характерные для Логина.

Цветок и цветение употребляются Сологубом и в переносном метафизическом значении, где метафора служит переходным звеном от прямого значения к более глубокому, душевному содержанию: "Мимолетным был кроткий свет, которым осенила сегодня Аннина улыбка, и *увял цвет, расцветший у ее белых ног"*. (142) Белизна ландыша становится характеристикой уже самой Анны, ее тела.

Ближе к концу романа, после того, как Анна отказывает Андозерскому, просившему ее руки, природа и, главное, цветы, выражают ее чувства: "...сад, зелено смеющийся перед ней. Веселые красные цветки на куртине закружились хороводом, радостно-легким". (327) Теперь цветы уже красные, опасность приближается. Это пляска, выражающая радость (путь к свободе), но своей буйностью она предвещает опасность.

Белое – это не только символ чистоты и наивности, в нем есть у Сологуба и печаль. Опять-таки дано это значение в связи с цветами: "Неподвижная рябина белыми пушистыми цветами предвещала печаль, но не страшили грядущие печали". (185) Не случайно это рябина, – образ, напоминающий приведенный выше образ ландыша, цветы которого тоже белые, а плоды красные. В отличие от ландыша, в рябине бросается в глаза красный цвет ее ягод намного больше белого цвета. Автор заставляет Анну видеть рябину незадолго до кризиса, поэтому образ невинного ландыша сменяется образом рябины с ее кроваво-красными ягодами, данными здесь лишь ассоциативно – пока мы видим только белое. Печаль, как и ягоды рябины, – в будущем. Затем дана ситуация в перевернутом виде. Анна видела листья, "но знала, что над ними развернутся, будет время, большие белые цветы". (260) Перед нами предвидение Анной будущего. Выразителем этого будущего теперь являются цветы прозаического лопуха, а не романтического ландыша. Спасение Логина, а с ним и Анны, произойдет при помощи чего-то нечистого (убийства), но результат будет чист.

В романе есть и отождествление его героинь с цветами. Осуществляет его Андозерский во время своего неудачного сватовства к Клавдии. Неудовлетворенность Клавдии передана символически тем, что она, сравниваемая с сиренью, которой очень много в ее саду, предпочи-

тает ландыши. Она понимает прелесть чистоты и наивности, но сама не обладает ими. Андозерский говорит ей: ”Ландыши пахнут наивно. Сирень обаятельна, как вы”. (342) Клавдия, говоря, что сирень отцветает, подразумевает себя; позднее эта тема развивается. Бросая ветку сирени в окно Палтусова, Клавдия, уподобляясь сирени, отдает себя на уничтожение.

Символика цветов и цвета используется Сологубом и в описании одежды как Клавдии, так и Анны.[48] Когда Анна появляется на званом вечере, в чужой ей обстановке, цветы из естественных превращаются в вышитые, и они желтого цвета, т. е. цвета жизни, ведь Анна от мира сего, она может быть и злой: ”Крупные желтые тюльпаны, которыми с правой стороны была заткана юбка, казалось, падали из-под темно-красного кушака”. (157) Тут, на званом вечере, есть некоторое соответствие в одежде Анны и Клавдии. На платье Клавдии есть ветка чайных роз (158). Интересно, что именно на балу у Клавдии цветы естественные: для нее естественна эта искусственная жизнь. Ветка роз на плече – а ведь у роз есть шипы – символический намек на характер Клавдии, ненависть которой может быть колючей.

Еще одна подробность костюма Анны – веер – упоминается здесь. На нем тоже вышиты цветы, входящие вместе с цветом веера в упомянутую систему символов: ”Опустила на колени раскрытый веер. Имя Анна было вышито на нем, между веток ландышей, желтыми шелками”. (162) Опять ландыши (белое) и опять желтое – цвета, отражающие цельный характер Анны, в котором земное (жизненное) и идеальное находятся в гармонии.

Сологуб редко дает описание одежды в ее бытовом значении. Она, как правило, полна символического значения. Так, в семье Мотовиловых, в описании того, как они одеты, доминируют зеленые и желтые цвета, т. е. цвета жизни. Мы читаем о зеленом платье жены Мотовилова, его сестра ”желтая”, ее одежда зеленая; у сына тоже зеленое лицо. (52)

Интересно, что и в квартире Логина превалируют желтые и зеленые тона. В такой обстановке Логин живет до своего освобождения от циничного, пошлого и грязного прошлого. Упоминаются темно-зеленые обои, потолок, оклеенный желтоватою бумагой, темно-зеленый ковер – и эффект, создаваемый этими цветами: мрачность как в прямом (интерьерном) смысле, так и в символическом значении передачи состояния психики Логина.

Дьявольское наваждение, ощущение приближающейся катастрофы, нечистое и порочное передает Сологуб с помощью нагнетения оттенков красного цвета и усиления его интенсивности. В первой главе порочна привидевшаяся или приснившаяся Логину Ульяна, жена Спиридона, судьба которого в романе так трагически связана с судьбой Логина. Красное, данное в этом описании, можно разделить на две

категории: а) эмпирически красное: лицо Ульяны рдеет, ее губы алые, она розовая; б) красное воображаемое, носящее отвлеченный характер — в глазах Логина багряно, его окружает розовый туман, багровый туман, он видит алые пятна сквозь багровый туман (20—22). Все это "багряное", "багровое", "алое" — скорее всего результат "внутреннего" зрения, отражающего психологическое состояние героя. Очевидно усиление интенсивности цвета, вводящее мотив смерти, чего-то связанного со смертью, ведь багровый цвет — это цвет кровавый.[49]

В тринадцатой главе кошмара Логина преследующее его дьявольское передано с помощью шестикратного упоминания красного одеяла, навязчиво лезущего в глаза Логину; затем этот красный цвет превращается в сознании и ощущениях героя опять-таки в багровый, но теперь уже не туман, а огонь (198). Этот багровый огонь, как видно, рожден сознанием Логина и является физическо-символической передачей его метафизического состояния в настоящем и намеком на ожидающее его будущее при помощи ассоциативно присутствующего в понятии багрового огня значения смерти, гибели и очищения.

Ближе к концу романа упоминается красное зарево (386); в конце романа, когда Логин начинает приходить в себя, он видит "сизобагровые волны тумана" (412), символизирующие страшное прошлое Логина; он, наконец, окончательно приходит в себя, когда "эти багровые туманы" исчезают из глаз. В одном из ее пророческих снов Анна видит себя в пустыне, несущей раненного человека, воздух там "багрян", а почва — "красная". Очевидно отмеченное выше символическое значение цвета. Кошмар Клавдии тоже характеризуется наличием красного и багрового (355).

Интересен случай, когда физическое выражение психологического состояния человека, его смущение и возмущение, которые должны были бы проявиться в том, что человек покраснел бы — переданы Сологубом с помощью предмета. На столе у Мотовилова стоит "глиняная красная пепельница в виде рака" (128). Шестов сердится, его реакция передана с помощью неодушевленного предмета: "В лучах солнца *глиняный* рак на столе *краснел,* как Шестов, и *стыдливо прятался* под его вздрагивающими пальцами" (129). Пепельница уже не упоминается, две оставшиеся характеристики благодаря их ассоциативным возможностям передают психологическое состояние героя. Рак становится красным, когда его варят (неестественное состояние), из эпитета "красный" образована активная характеристика — глагол "краснеть" — даже рак краснеет от стыда и негодования, слушая бесстыдные речи Мотовилова. Шестову хотелось бы спрятаться — рак прячется. Итак, вещь и ее цвет помогли передать ощущение героя.

д) Символика снов

В романе много снов, снов наяву и кошмаров. Все три главных героя – Логин, Анна и Клавдия – видят их. Сон – традиционно символичен. Есть в романе несколько по-новому построенных сцен снов и кошмаров. Так, кошмар в тринадцатой главе – ”чудный психологический этюд”[50] – служит прекрасным средством передачи напряженности душевного конфликта Логина. В ней Логин *наглядно* переживает раздвоение, он сам видит свой труп. Разложение души на ”я” и на ”свой труп” подготовлено. Во-первых, жизнь, люди, среди которых находится Логин, – мертвы или, в лучшем случае, не настоящи, марионеточны. Так, о жизни вообще Логин говорит, что она мертва (34), что люди не живут, а играют; его коллега улыбается мертвою улыбкою, и движение руки у него ”деревянное” (199), в гимназии ”холодные мертвые люди, они механически выполняют предписанное, словно куклы усовершенствованного устройства” (23). Даже детей, в данном случае детей предводителя дворянства, довели до состояния трупов (89).

Во-вторых, жизнь Логин видит как постоянное умирание: ”Все могилы душевного кладбища выслали своих мертвецов” (144). Душа героя раздвоена, сам Логин думает о ее распаде. В то же время Логина часто будто *кто-то* сопровождает: перед нами уже двойник, вышедший из души самого Логина: ”Логин медленно шел домой. *Кто-то* другой шел с ним рядом, близкий, страшный” (60); ”Когда она (пыль – *Л. Кл.)* подымалась у ног Логина, за нею мерещился ему *кто-то злой и туманный”* (110). И сцена кошмара начинается так же: ”Казалось, что *постороннее что-то стоит за спиной”* (147).

О символическом значении трупа писал Гофштедтер: ”В этом кошмаре выразилась вся болезненная, бессознательная философия Логина... Теоретически, сознательно он не нашел смысла жизни – и она иссякла в его груди, и вот он видит себя разлагающимся трупом”.[51] В тексте кошмара можно найти два намека на значение трупа: а) это ”мечты и надежды, убитые до срока, холодеют здесь, в мертвом теле” (149). б) это злое логинское прошлое: ”Я ненавижу тебя и хочу *жить по новому...* Ты – мое отяжелевшее прошлое” (150). Позднее Логин еще раз видит труп – теперь этот труп означает как каинское, злое в самом Логине, так и будущее Мотовилова: ”Но вдруг из темноты выплыла жирная и лицемерная фигура Мотовилова, и Логин весь зажегся древнею каинскою злобой. А на постели опять лежал труп... Логин решительно двинулся к ненавистному трупу. ”Перешагну”, – хрипло шептал он” (186).

Сцена кошмара в тринадцатой главе построена на использовании нескольких планов-оппозиций:

Логин "...лежал холодный и спокойный и глядел мертвыми холодными глазами.

Спиною к нему, у письменного стола, сидел *человек* и отдавался грустным думам. И странно было *Логину,* и не понимал он, зачем томится *этот человек,* когда его мечты и надежды, убитые до срока, холодеют здесь, в мертвом теле.

Мерещилось *Логину,* как стоял над ним *этот человек...* и дикими глазами глядел на красное одеяло. И знал Логин, что он сам стоит над своим трупом". (149)

Первая оппозиция: труп – Логин – этот человек. Все три компонента присутствуют в третьем предложении, причем понятие "его мечты и надежды" двунаправлено (чьи это мечты? этого человека? Логина?). В последнем предложении оппозиция исчезает, он (Логин) и этот человек становятся эквивалентными, но не надолго, а лишь для того, чтобы тут же стать в положение оппозиции. Труп говорит ему улыбкою, что он – иллюзия трупа, он – трупу, что тот – его отжившее прошлое.

Динамика оппозиций и эквивалентностей данного отрывка передана с помощью изменения поз и движений. Труп смотрит, а человек сидит к нему спиной, т. е. не смотрит в его сторону – так символически передано нежелание человека – Логина видеть свое прошлое или мешающую ему часть самого себя. Позднее этот человек не только глядит, но и глядит дикими глазами.

Интересная параллель к разобранной сцене есть в романе английского писателя Арнольда Беннета "The Glimpse". Роман Беннета написан намного позднее "Тяжелых снов" Сологуба, в 1909 году. Так как Сологуб не был переведен, то его влияние исключается. Сам Беннет утверждал, что сцену, изображенную им в романе, он увидел во сне. Сон показался ему интересным с художественной точки зрения. Чтобы использовать этот момент в романе, Беннет прочел ряд книг о восточных религиях.[52] У Беннета тоже происходит раздвоение на тело-труп и душу-дух. Задолго до смерти герой романа приходит к заключению, что он, стремясь все время куда-то интеллектуально, разучился жить (или никогда не умел). Живая жизнь нужна и Логину. Способность жить в высшей степени присуща жене героя романа Беннета. И вот, когда он решается научиться жить, он умирает, видит себя раздвоенным, живет жизнью души (бессмертной – попытка реализации мифа), познает непознаваемое (загробную жизнь души) и возвращается в земной мир. Его переживание дано как идентичное, в то же время возможно и его реальное толкование: длительный обморок, всем кажущийся смертью. Сологуб использовал сцену раздвоения совсем для других целей, но поражает их сходство:

> I was looking at my bed... Nevertheless, the argument was convincing: "I am looking at the bed. Therefore I am not in the bed.

A man lay on the bed. He was a big man, as I could judge from the outlines of his shoulders under the sheet. And his head was large... A man of forty or so...

Nor, though it may astound, did I recognise the man on the bed. An appreciable period elapsed before I even began vaguely to realise that the body on the bed was mine...

And then the idea shot through me:

"I am dead! This is being dead! I've died!"

I was still I. It was the relic on the bed that was not I.[53]

Символом злого прошлого Логина является и кошмар из детства, кошмар, преследующий героя в сцене, предшествующей убийству. Этот кошмар характеризуется лишь эмоционально, он неопределенен, хотя и упоминается подряд шесть раз: "Ужас детского полузабытого *кошмара* проснулся в душе... Знал, что сбудется предвещание детского *кошмара...* бледные звезды говорили, что *кошмар,* томивший в детстве, теперь сбывается. Ветер жалобно шумел... и заунывным воем повторял, что *кошмар* сбывается". (388) Магия, создаваемая повторением слова *кошмар* и сопровождающего его глагола действия-совершения, данного вначале в будущем времени, а затем пять раз в настоящем, передает внутреннюю, подсознательную мотивировку поступка.

Какой кошмар преследует Логина? Во-первых, это сон, снившийся ему в детстве. Детское переживание оказывается одной из предпосылок убийства, определяет в известной мере настоящее состояние героя и помогает ему найти путь к обновлению, помогает стать чистым и наивным, как в детстве. Сологуб не дает конкретного описания кошмара, делает он это сознательно: им намеренно исключен из романа текст, в котором описан этот сон. Позднее он был опубликован как отдельный рассказ под названием "Задор".[54] В рассказе говорится о детской обиде, о непонимании юноши взрослыми. Если бы этот текст был включен в роман и объяснял бы детский кошмар героя, то автор не смог бы создать ту жутко-таинственную атмосферу, которая ему нужна для объяснения убийства. Однако раньше Логин рассказал Анне о детском сне-кошмаре. Это скорее не сам сон, а впечатление от него: "Словами сказать – это бледно, а впечатление было неизъяснимо-ужасное, ни с чем не сравнимое". (226) Дальше идет символическое толкование сна: "...жизнь душила меня, – ее необходимость и невозможность". Этот сон – один из источников детских кошмаров, всю жизнь сопровождавших героя. Поэтому кошмар играет такую важную роль в сцене убийства. Этот кошмар ведет героя к убийству и к освобождению от его прошлого, символически воплощенного в кошмаре.

Убийство Логиным Мотовилова происходит при очень тесном соучастии природы (космоса – звезд и луны) и предметов, превращенных автором в одушевленные – окон, и так как всё помогает герою, то растет ощущение неизбежности поступка. Особенно активна луна.

Она встречается в сцене убийства пять раз. Она "пытливо и пристально смотрит, сладко мучает". (387) Она говорит о чем-то, чего-то требует, чего Логин не знает: "...чего-то ждала, или боялась, или угрожала чем-то? Не мог понять смысла ее бледных злобно-неподвижных лучей, – но смысл в них был, – язвительный, леденящий душу смысл". Злоба в Логине – и злоба в луне. Своими чувствами герой наделяет космическое явление, неопределенность своих переживаний он видит с помощью луны. Требование космоса что-то сделать – требование абсолютное, категорическое, с которым нельзя не считаться.

"...луна пристально смотрела на него. Ее бледные, злые лучи говорили, что все так, как надо, что все решено, и теперь должно быть исполнено" (388). Луна оправдывает действия Логина и представляет их злое продолжение в качестве категорического императива. "Но в небе, пустынном и тихом, зеленый диск луны висел, мертвый и злобный, и леденил душу мертвыми лучами". Теперь приближающаяся смерть Мотовилова и одновременно смерть части логиновской души находят отражение в заранее мертвой луне, а ее мертвые лучи находятся в контакте с душой Логина, приводят ее в эквивалентное себе состояние.

И дальше: "...и *мертвая* луна с *мертвою* улыбкою... говорила, что кошмар... сбывается". Теперь у луны уже улыбка (одобрения? насмешки?), она очеловечена, символ становится прозрачным. Зато после убийства: "...и только луна смотрела на него, и ее холодные лучи веяли успокоением". (391) Лучи луны шепчут и успокаивают. Внутренний диалог героя передан как шепот-диалог луны, или наоборот. Моральный судья Логина – космос (и Анна), а не бездушные и безразличные люди, умеющие только сплетничать и напиваться. (Справедливость в кавычках этого человеческого суда разоблачена в романе оправданием Молина и наказанием Спиридона и мальчишек – все решается произволом безнравственных и злых людей).

Убийство Логиным Мотовилова сопровождается лунным лейтмотивом не случайно. Во-первых, автору было важно подчеркнуть неответственность героя за свой поступок. Он ведет себя как лунатик. Луна толкает его и заставляет убить. Во-вторых, связь луны с убийством, причем каиновым, отражено в народной пословице, приводимой в словаре Даля: "На луне Каин убивает Авеля".[55] А ведь убийство Мотовилова – это в то же время символическое убийство в душе Логина Авелем его злой части – Каина.

Можно сравнить сцену этого убийства со стихотворением Катенина "Убийца" (1816–1820); в нем месяц оказывается свидетелем убийства, передает состояние психологического беспокойства убийцы и в конце концов заставляет его раскрыть секрет преступления. Вот как описывается месяц в этом стихотворении:

И светит в небе месяц яркий,
Он ни на миг не прочь.[56]

Месяц – строгий судья, не оставляющий свой пост, так же как на протяжении всего описания убийства Логиным Мотовилова присутствует луна. Герой Катенина с противоречивыми чувствами смотрит на луну. Жена замечает это и спрашивает:

И что на месяц пялишь очи,
Как будто на врага?[57]

В отличие от луны в романе Сологуба, здесь месяц враждебен герою. Он – "месяц проклятый".

У самого же Сологуба есть более поздний рассказ под названием "Белая собака", в котором героиня, отчаявшаяся, потерявшая человеческий облик, как бы становится собакой и лает на луну – здесь тот же символизм луны, с ее способностью воздействия на человеческую душу. И здесь луна и психологическое состояние героини являются эквивалентными, как и в случае Логина и луны.

И еще один символический сон Логина. Это предутренний сон, отражающий сознание героя: "Шорохи пробудившегося дня... разбудили в нем неясное сознание. Приснилось пустынное, печальное место. Гора, пещера..." (296). Символ создается сращением физического и метафизического значений. У путника жажда (неизведанного счастья), нечем ее утолить, виден источник (можно думать о воде – *Л. Кл.*) из-под голых скал, но вместо воды – мутная кровь, горькие слезы. Перед нами характеристика метафизической сущности состояния Логина. Ждет его много горя – слез, предстоит убийство, и собственное ранение – кровь. Во сне герой как бы возвращается в детство, и оно очищает родник от крови и слез, пробуждает к жизни Логина, пока лишь во сне, но это символ будущего.

Таким же символическим является образ синего мальчика, которого он видит в полусне, в полуяви. Мальчика с хохочущими глазами – пыльной мороки, пляшущей вокруг него, дразнящей его – это подсознание Логина, символическое выражение его нечистого влечения к Леньке, влечения, с которым он борется, это прототип Недотыкомки из "Мелкого беса".

Анна видит семь снов. Они появляются, когда у нее зарождается любовь к Логину. Второй сон Анны в ряде деталей совпадает со сном Логина. Она тоже идет в странной, *сумрачной* долине, среди темных *угрюмых деревьев.* Все в природе просыпается, параллель – борьба в душе Логина – проснуться или нет; в то же время здесь символическая передача и новых чувств, просыпающихся в Анне. Все – враждеб-

ные свидетели, Анна идет, и путь ее тяжел – так будет на избранном ею пути с Логиным (189).

Дальше ей снятся играющие дети, но их окружает стена. Анна "подымает глаза к кирпичным стенам – они непрерывны,за ними ничего не видно, только утомительно одноцветное, блекло-голубое небо". (190) Стена – символ замкнутости, запертости, безысходности. Мяч несет опасность, ужасное – это удары судьбы, это ее будущее.

В следующем, четвертом, сне появляется уже намек на образ Логина, его преследуют, он – не сказано кто, "кто-то бледный, испуганный прячется за деревом". (190) Еще приснилось кладбище – символически смерть Логина. Снится больной ребенок, и Анна задает вопросы: "Чья это вина и чем помочь?" Ясна их направленность – это желание помочь мятущемуся и страдающему Логину. И в последнем сне Анна спасает, выносит на себе раненного человека, – так спасает Анна Логина от мятежной толпы.

Символика является неотъемлемой частью бытового романа "Тяжелые сны". Мне кажется, что в результате синтеза быта с символикой Сологуб создал роман, проложивший путь дальнейшим поискам в русской литературе, Арцыбашеву, например, в романе "Санин" поднимающему проблематику, затронутую Сологубом. Сологуб в России на практике осуществил то, о чем Мережковский писал: "И вот мы уже присутствуем при первых неясных усилиях народного гения найти новые творческие пути сочетания жизненной правды с величайшим идеализмом".[58]

Сологуб в русской литературе одним из первых понял необходимость такого синтеза романтической устремленности (идеализма) и бытовой правды. Возможно, что его долгое непризнание объясняется тем, что он опередил свое время. По этому пути потом пойдут Леонид Андреев и Блок, каждый, конечно, по-своему преломляя сологубовский опыт.

Идеальное, переданное с помощью символов, помогло Сологубу закончить роман оптимистически, в отличие от разрешения сходной проблематики у Достоевского или же в ранних рассказах самого Сологуба.

Вергежский упрекает Сологуба в том, что он не сумел дать цельный роман, не сумел "стянуть все события и всех людей в один, плотно завязанный узел".[59] Мне кажется это утверждение неверным. Символика "связала" все концы романа, сделав при этом его содержание многогранным, объемным, а не плоским, каким, по моему мнению, является более поздний роман Сологуба "Мелкий бес". Форма, найденная Сологубом в "Тяжелых снах", оказалась формой, подходящей для передачи сложной психики современного человека.

Резкой критике "Тяжелые сны" подвергла Любовь Гуревич. Ей роман казался полным мистических и болезненных ощущений, она

его называет глубокомысленным и запутанным, со странными уродливыми, неживыми героями.[60] Как раз в данном романе, в отличие от ранних рассказов Сологуба и в отличие от Передонова, герои – люди, а не марионетки, с глубокими и тяжелыми чувствами, с внутренней борьбой, показаны с разноообразным отношением к различным явленим жизни (как плана идеологического, так и бытового), с разным отношением к разным людям. Марионетками можно считать лишь совсем эпизодические лица; мещанина с оловянными глазами, например. Логин, Клавдия, Анна живут полной и бурной жизнью. Они принимают и жизненно важные решения, а не только размышляют: например, Логин – сознательно не убегая от опасности, Анна – отдавая себя, не осуждая поступок Логина, и, конечно же, убийство Логиным Мотовилова – как символ, так и поступок.

Итак, роман представляет собою единство, сложное, но цельное, адекватно передающее сложность содержания.

ГЛАВА III

ЖАНР КОРОТКОГО РАССКАЗА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ СОЛОГУБА

1. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РАННИХ И ПОЗДНИХ ВЕРСИЙ

Сологуб много работал и в жанре короткого рассказа. Первый рассказ, напечатанный Сологубом, – ("Ниночкина ошибка", 1894) – появился на десять лет позднее первого напечатанного им стихотворения, лишь на год опередив его первый роман (причем этот роман, "Тяжелые сны", писался одиннадцать лет, т. е. начало работы над ним совпадает с выступлением Сологуба в печати со стихами). Мне кажется, что можно считать поворотным пунктом в его творчестве 1905 год, когда выходит в свет второй роман Сологуба "Мелкий бес", обративший на себя общее внимание и получивший признание, в то время как раннее творчество Сологуба заметили лишь немногие. За десять лет – с 1894 по 1905 год – Сологубом написано больше двадцати рассказов.[1]

Сологуб считал, что творчество писателя нужно рассматривать целиком – он обвинял кратику в невнимании к его раннему творчеству. Сологуб писал: "Биография писателя должна итти только *после основательного внимания критики* и публики *к сочинениям.* Пока этого нет".[2] И еще: "Понять писателя можно только тогда, когда его изучают и изучают всего... Больше половины моей литературной деятельности прошло вне внимания читателей и критики. Мною интересуются теперь, но вся первая половина моего поприща моим читателям не ясна..."[3] Этот пробел в изучении творчества Сологуба почти не заполнен до сих пор, если не считать анализ трех рассказов Сологуба (только одного раннего) в недавно вышедшей книге К. Ханссон.[4] Поэтому я считаю важным дать систематический анализ коротких рассказов Сологуба, написанных им в начале творческого пути.

Заглавия его рассказов, так же как и чеховские, состоят из одного, максимум двух слов. Большинство однословных заглавий ("Червяк", "Утешение", "Улыбка", "Баранчик", "Лелька", "Красота") несет в себе основную идею рассказа, в то же время *не* намекая на его сюжет. Есть и нейтральные названия, "Лелька", например; чаще же они являются основным символом: так, "Червяк" – символическое выражение всего злого, пошлого и уродливого, что губит героиню рассказа; в "Улыбке" название – символ слабости и неспособности че-

ловека жить и бороться. ”Прятки” – название-символ, определяющее инстинктивное нежелание жить: прячутся от жизни.

Состоящие из двух слов названия сологубовских рассказов (”Белая мама”, ”Земле земное”, ”Жало смерти”, ”Маленький человек”, ”Рождественский мальчик”) представляют собой органическое единство, передающее символический смысл рассказа. Так, белая мама (таково и название рассказа) – это символически оппозиция к черной маме. Белый цвет – цвет доброго, невинного, детского. Образ матери ассоциативно вызывает образы, связанные с рождением. Рассказ говорит о *возрождении* усталой, опустошенной души взрослого, стимулами которого являются ребенок, добрая белая мама и Тамара, образ которой окрашен в белое. ”Жало смерти” – библейское выражение, явная цитата с подразумевающимся подтекстом. ”Маленький человек” – вариация на ставшую клише в русской литературе девятнадцатого века тему маленького человека.

Названия двух рассказов Сологуб изменил. Так, первоначальным названием рассказа ”Свет и тени” было название ”Тени” (в ”Северном вестнике”). Новое название подчеркивает двуплановость рассказа и драматическую напряженность его содержания. Рассказ ”Они были дети” раньше назывался ”Шаня и Женя”, – названием нейтральным, не наводившим ни на какие ассоциации. Новое заглавие настораживает, намекает, что что-то тяжелое (были – нет) произошло именно с детьми.

Переработка текста рассказов ”В плену” и ”Обруч”: изменения, их причины и новый эффект

Изменения, вносимые в тексты рассказов Сологубом, однородны. Рассмотрим в качестве примера рассказы ”В плену” и ”Обруч”.

1. Рассказ ”В плену” в ”Северных Цветах” напечатан сплошным текстом: есть, конечно, деление на абзацы, но нет деления на главы. В собрании сочинений (издание ”Шиповник”) рассказ состоит из восьми глав. Деление на главы усиливает динамику рассказа. Так, вторая глава в выделенном виде подчеркивает напряженность ожидания Паки: его спасители договариваются о том, как его спасти, не на его глазах. И в пространственном отношении ”действие” этой главы происходит не там, где находится Пака – поэтому естественно ее выделение в отдельную главу. Четвертая глава параллельно дает мир Паки, как бы создавая психологическую предпосылку для ”заговора” детей, при этом порядок развертывания действия обратный: сначала автор показывает нам заговорщиков, а лишь потом вызвавшие этот ”заговор” причины – Пакино недовольство жизнью и его желание сказочных превращений.

2. Характерным для Сологубовской правки текста является изменение места абзацев. Так, в рассказе "Обруч" первый абзац текста в собрании сочинений объединяет два абзаца текста, напечатанного в "Северных цветах", зато часть второго абзаца превращена в собрании сочинений в отдельный абзац. В новом виде первый абзац дает описание мальчика и того, что он делает, второй абзац передает его чувства, таким образом разделяя их. Вот как звучит этот абзац: "Радость-то какая! Обруча этого раньше не было, а теперь он так бойко бежит! И все так весело!" (4:401).

Зато один из абзацев "Северных цветов" в собрании сочинений разделен на три:

а) "Он пошел на работу, – на фабрику, где работал с детства, где состарился. *И весь день* думал о мальчике.

б) Неподвижные мысли, – так, просто, *вспоминался мальчик*, – бежит, смеется, ногами топочет, обруч гонит. А ножки-то пухленькие, коленки-то голенькие...

в) Весь день в шуме от фабричных колес *мальчик* с обручем *вспоминался* ему. А ночью он видел мальчика во сне". (4:192)

Во всех трех отрывках присутствует мальчик. Первый отрывок можно охарактеризовать вехами: работа – мальчик – весь день. Второй говорит о неподвижной мысли (сравни с неподвижной идеей Раскольникова) и наглядно показывает этого снящегося герою наяву мальчика. Фабрика, работа, старик оказываются на заднем плане. Третий абзац соединяется с первым знаком "весь день" (создается круг мыслей, времени, места). Воспоминания из второго абзаца – это живые, наглядные воспоминания, в третьем абзаце приобретающие динамику. Это временная динамика от дня к ночи. Проведенный анализ показывает, чего автор добился с помощью этих изменений: усилилась динамичность отрывка, конкретное отделилось от абстрактного, мечтаемое – от того, что есть – фабрики, работы.

3. Очень характерным для Сологуба является изменение порядка слов в предложении, часто сводящееся к тому, что в начало предложения переносится слово, значение которого важно и нужно подчеркнуть. Так, в рассказе "Обруч" "не надо *думать*" превращено в *"думать* не надо" (76–103). В рассказе "В плену" было "им живется *лучше"*, стало "*лучше* им живется". ("Северные цветы", 103; Собрание сочинений, 154).

4. Часто Сологуб производит замену одной глагольной формы другой, таким образом делая содержание предложения более адекватным теме и более точным. Так, в первоначальном тексте "В плену" было: "Мимо *подходили* мальчики" (104) – стало "мимо *проходили* мальчики" (155). Форма глагола "проходили" подчеркивает *нецеленаправленность* движения, случайность знакомства героя со своими "освободителями". "Мальчики засмеялись" превращено в "мальчики

рассмеялись". Новая форма глагола подчеркивает непосредственность смеха и его импульсивный характер. "Пака улыбался легонечко". Замена глагола несовершенного действия глаголом совершенного вида показывает, что реакция – это ответ на реплику, а не продолжительное состояние. "Распростились" превратилось в "распрощались". Было – дети "узнали" об отъезде Паки с семьей, стало "знали", т. е. не узнавали специально, а просто в деревне было известно об отъезде семьи Паки.

5. В текст нередко закрадываются неточные выражения. Сологуб, "подчищая" текст, исправляет их. В рассказе "В плену" после разговора матери мальчика с его гувернерами, разговора "милого, веселого и любезного" "как-то вышло, что аргусы (гувернеры – *Л. Кл.*) вышли от нее с ощущением жесточайшего нагоняя" (166). Так было в первоначальном тексте ("Северные Цветы"). Эпитет "жесточайший" слишком уж контрастировал с общей характеристикой разговора, и в новом варианте (собрания сочинений) Сологуб заменяет "жесточайший" словом "жесткий". Контраст между милым разговором и ощущением просто жестокого нагоняя оказывается достаточно выразительным и логически возможным.

В описании состояния Паки, в котором он находится, ожидая результатов предпринятого мальчуганами, был эпитет "жадное" – "жадное нетерпение"; психологически более верна характеристика состояния Паки как "боязливое нетерпение". Жадное нетерпение – своего рода клише, как видно, написавшееся само собой. Состояние мальчика – это нетерпение, сопровождающееся страхом: а что будет?

Иногда в тексте встречается ненужная тавтология, от которой автор, перерабатывая текст, избавляется. Так мы читаем: "Да, в Пакиной жизни бывали тяжелые минуты. Это был скучный, противный вечер" (4:167, 168). В первом варианте рассказа были "тяжелые минуты" и – "тяжелый вечер". И еще: "Братья беспрекословно подчинялись его *словам*". Антошка сказал: "Против ведьмы надо слово знать". Дважды повторенное "слово" создавало ненужную двусмысленность. Знак "слово" в первом предложении в новом варианте заменен знаком "решение": "Братья беспрекословно подчинялись его решениям".

Из текста рассказа два раза исключен эпитет "маленький" по отношению к Паке и к его сердцу. Известно, что Пака – маленький мальчик, повторение этого эпитета вносило оттенок излишней слащавости. Зачем нужно подчеркивать, что "маленькое сердце его тоскливо сжалось". Ведь сердце – место и синоним переживаний, а дети отличаются интенсивностью переживания.

Есть в рассказе и замена нейтральной бытовой детали – кушетки – "очень красивым и мягким ложем" (4; 163). Это усиливает ат-

мосферу сказочности, ложе больше соответствует фее, а кушетка слишком по-городскому современна.

6. Сологуб добавляет отрывки или выпускает то, что считает лишним. Так, например, есть два добавления в рассказе "В плену". Вот первый отрывок:

> "– Я – принц, – повторил Пака, – если бы я был простой мальчик, то меня бы звали Павлом.
>
> – Вот оно что! – протянул Лешка.
>
> Мальчики замолчали и глядели друг на друга. Пака рассматривал их с любопытством и завистью". (4:156)

То, что добавленный отрывок объясняет имя мальчика, не случайно. Для Сологуба имя не нейтрально, оно несет большую ассоциативную нагрузку. Пака – имя несуществующее (оно не упоминается в словаре имен[5]) или созданное детской фантазией, своей необычайностью оно соответствует сказочному состоянию героя. Кроме того, подчеркивается оппозиция с помощью упоминания имен Пака/Павел, т. е. необычное, сказочное/обычное.

Важно и молчание мальчиков: всматриваются друг в друга, знакомятся. Есть и перевернутая ситуация (с точки зрения здравого, взрослого смысла) – "принц" завидует простым мальчкикам.

Кроме того, добавлен отрывок о том, как и в каком порядке прокричат "спасители" свои волшебные слова: "Сначала я скажу в прошедшем времени, потому что я уже был таким малышом, как вы. Потом ты, Антошка, крикнешь настоящее время – ты теперь малыш, а потом и ты, Лешка, кричи будущее время – ты еще будешь таким большим, как я". (4 :162). По стилю это рассуждение напоминает сказочное, тройная фигура (три мальчика, три раза прокричат) подкрепляется еще с помощью временной прогрессии (соответствие возраста прошлому, настоящему и будущему).

Зато из конца рассказа "Обруч" выпущен ряд деталей:

Издание "Северных Цветов"	*Собрание сочинений*
Так его никто и не увидел с обручем.	Так никто его и не увидел.
И никто не посмеялся над ним.	
И ничего больше особенного не случилось.	И ничего больше не случилось.
Слег и скоро умер, что ж, ведь старый был, пожил довольно.	Слег и скоро умер.

Повторение деталей – того, что он играл обручем, того, что он боялся, что над ним посмеются – было лишним, это уже упоминалось.

Конец приобрел сказочную форму. И рассуждения, объяснения в последнем предложении – зачем они? Зачем повторять избитые мысли, к тому же не совсем верные. Нет такого – пожил довольно.

Несколько изменено и описание облика старика: добавлена характеристика его рук (грубые), с помощью одной детали дорисован его образ. Зато из описания его глаз выпущено указание на их голубизну, сохранена их характеристика – тусклые, голубое давало ненужную ассоциацию с чем-то светлым, радостным, а ведь жизнь старика была совсем не такой. Не от радости, а именно от тусклости жизни бежит старик в детство, в игру в обруч.

Рот старика раньше был описан с помощью эпитета "пухлый". Этот эпитет может вызвать ассоциативное представление о детском ротике, в характеристике же старика он странен. В окончательном варианте рот старика – беззубый – описание наглядное, находящееся в гармонии со всем обликом старика.

Есть в рассказе изменение, на первый взгляд неоправданное. Нейтральное "старик" заменено словом "старикашка", могущим показаться издевательским. Но, возможно, автор хотел подчеркнуть не уничижительное значение, а уменьшительно-ласкательное, соответствующее психологическому состоянию героя: он переживает психологически-метафизическую метаморфозу возвращения в детство – не потери разума от старости, не реализацию пословицы "стар да мал", а сознательное, творческое "создание" другого (не его настоящего) детства и его "переживание".

Еще одно изменение является, скорее всего, опечаткой. В "Северных Цветах" ("Обруч") было: "И запахи были странны, и *мхи* дивили, и папоротник рос, как сказочный" (77). В тексте рассказа, напечатанном в собрании сочинений, – "и мухи дивили" (104). Мхи из первого варианта находятся в одном семантическом поле с папоротником, городской человек скорее может дивиться мхам, чем мухам – ведь мухи есть и в городе. Так что создается очень сильное впечатление, что *мухи* вместо *мхи* представляет собой просто опечатку.

Разобранные примеры показывают, что, перепечатывая текст рассказов, Сологуб вносил изменения, цель которых: а) в усилении органического единства разных компонентов, б) в придании рассказу более законченного, "замкнутого" характера и в) в уточнении, замене отдельных выражений, чтобы коннотации, вносимые ими, помогали контексту, а не уводили от поставленной задачи.

2. КОМПОЗИЦИЯ РАССКАЗОВ

а) Два "места" действия рассказов Сологуба: душа и конкретное, топологическое место

Композиция рассказов Сологуба определяется спецификой их содержания – показом самых глубинных процессов, происходящих в душе человека. Душа – главное "место действия" и "содержание" рассказов Сологуба. Есть в них и подсобное место, где эти душевные процессы переживаются – внешнее, топографическое место, определяющее носителя "душевного места" в пространстве.

Сологуб показывает человеческую душу в раздвоенности, в отрицании и признании, показывает метафизические глубины духа. Эта душа "космически безмерна" и – "узка, темна и несвободна" (203), она – в состоянии вечного стремления и вечного изменения. Душа включает как сознание, так и подсознание, как чувство, так и разум: душа "многодумная" – и в ней же есть "что-то за порогом сознания". Душа человека состоит из множества душ – "прижизненных и дожизненных" (11:33).

Поэтому в рассказах Сологуба часто отсутствуют события; совсем незначительные происшествия вызывают в герое эмоциональный кризис. Так, в рассказе "Червяк" девочка разбила чашку. Что может из-за этого произойти? Казалось бы, ничего. В действительности же ребенка доводят (или девочка сама себя доводит) до смерти. Иллюстрацией психологического процесса в рассказе может служить отрывок из стихотворения Сологуба:

Я сам себе создал обман,
Что будто бы чуждые руки
Мне сделали множество ран
И много медлительной муки. (243)

Источником страдания человека является не столько внешний мир, сколько он сам, его внутренний мир.

В рассказе "Белая мама" случайная встреча с заблудившимся мальчиком-сиротой, одиноким, бездомным, никому не нужным, производит переворот в душе также одинокого, разочаровавшегося в жизни человека. Совсем нет событий в рассказах "Земле земное", "Свет и тени", "Жало смерти", "Красота", "Ленька", "Улыбка" – есть в них лишь переживания, играющие роль событий.

И герои Сологуба – это не характеры, а душевные состояния.

Это – страх, ужас и отвращение Ванды (”Червяк”), одиночество и отвращение Сережи (”К звездам”), грусть и радость Володи (”Свет и тени”), нарастающий ужас Мити (”Утешение”).

Если местом действия рассказов Сологуба является душа, то переживания – это события. Настроения колеблются от хорошего к плохому, от радости к печали (реже в обратном направлении, например, в ”Белой маме”). Амплитуда этих колебаний представляет содержание рассказов. Эта направленность настроений (к печали) усиливается, пока не достигает апогея, чаще всего в смерти героя. В рассказах ”Свет и тени”, ”К звездам” положительное и отрицательные полюса сменяются, т. е. сменяют друг друга. То же происходит и в рассказе ”Утешение”: проиллюстрирую это схематически.

Схема 1

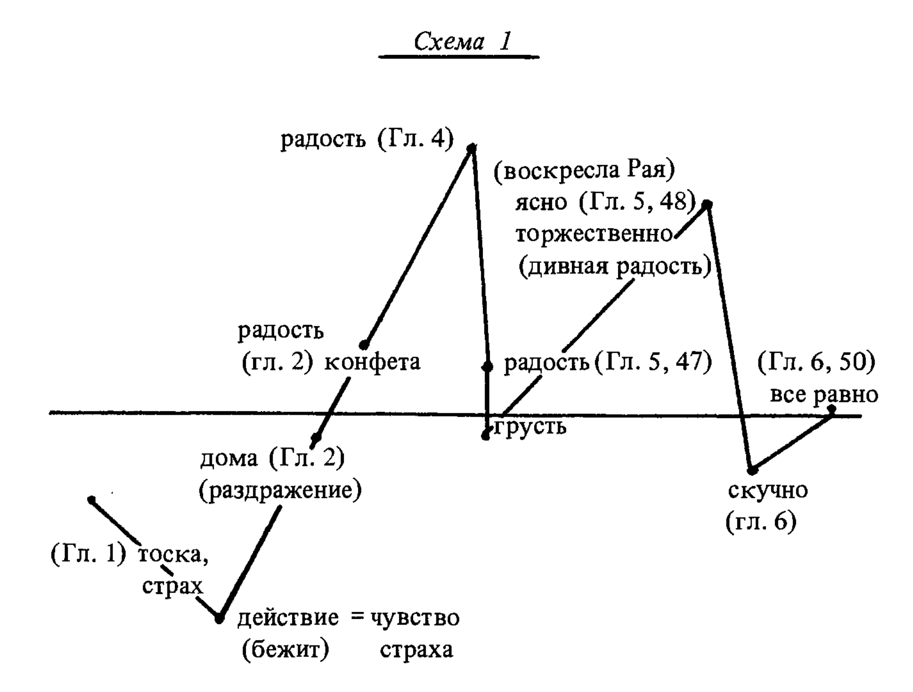
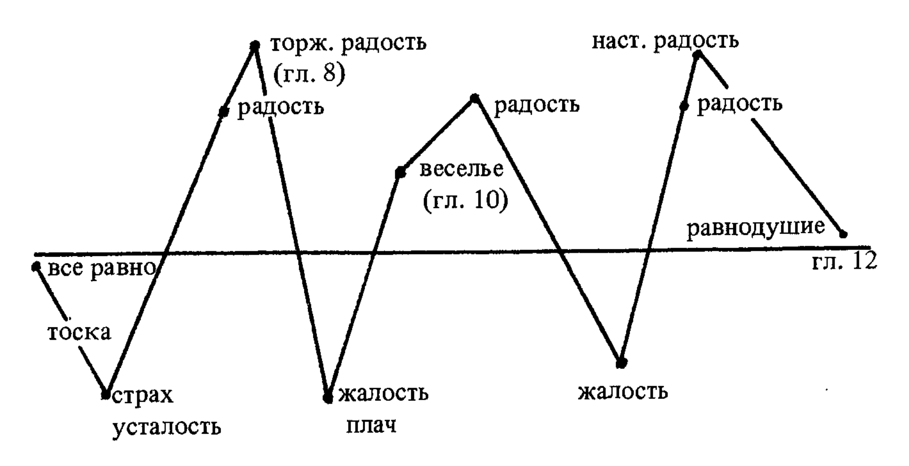


Схема 2



Топологическое место (место в пространстве) в рассказах Сологуба тоже двойственно: чаще всего оно неопределенно, нейтрально: "It is a neutral, timeless land that is pushed completely into the background by the events and psychological development of the story".[6]

Иногда упоминаются и конкретные названия: так, действие рассказа "Улыбка" происходит в Петербурге – упоминается Исаакиевский собор. Здесь топологический знак является дополнительным средством передачи идеи рассказа – полнейшего поражения героя в жизни. Жизнь в столице, конечно, кипит, – ему же в ней нет места. "Он приближается к Неве. *Громадный* купол Исаакиевского собора *торжественно горел золотом* на синей небесной пустыне... Все было неприветливо и чуждо голодному, бессильному человеку". (3:123) Окружающая героя обстановка торжественна, в ее характеристике обращает на себя внимание интенсивность жизни (громадный, горел), яркость красок – золотом – а золото это деньги, богатство, то, чего нет и не было у слабого героя. Эта огромность, это богатство окружения делают героя еще меньше, его настроение еще более тяжелым, они как бы давят на него. Для героя пустыней является земля, а его одиночество велико, как пустыня; оно – это одиночество – становится космическим, абсолютным: небесная пустыня как бы проектируется на состояние души героя и передает его.

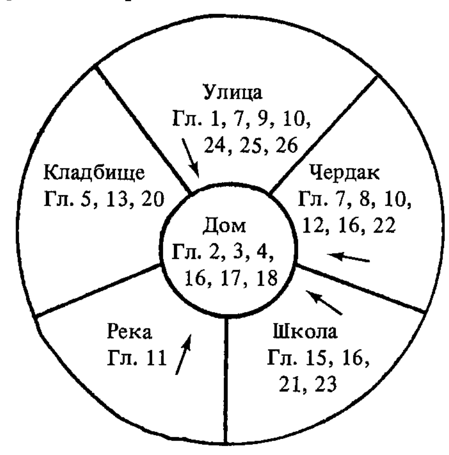
В Петербурге же происходит действие рассказа "Белая мама": Нева упоминается в момент объяснения героя в любви. "В городской квартире Тамара и Саксаулов сидели у открытого окна над Невою" (3:149). Их чувства как бы сливаются с текучей, романтической рекой; Петербург – для писателей – город зыбкий, фантастический, вот-вот исчезнет.[7] Поэтому он соответствует неясным, расплывчатым, мистическим чувствам-событиям рассказа, сливается с ними.

В большинстве случаев топография событий – просто город – носитель отрицательных эмоций; чаще всего это провинциальный город. На фоне такого города имеют место события-переживания героев в "Червяке", "Утешении". Иногда же это дачное место – "Земле земное", "Жало смерти". Город противопоставляется природе как носитель отрицательного. Есть у Сологуба и город с названием Тихий Омут ("Лелька") – характерное для Сологуба символическое название места, говорящее о застое, отсутствии жизни, отсутствии надежд. Дано и название подгородной слободы – Подолешье. В месте с таким поэтическим названием (от "ольхи") живет способный мальчик, любящий поэзию.

О трагическом убийстве одного ребенка другим повествуется в рассказе "Баранчик", – место, где это убийство происходит, называется Хотимирицей. Подтекст этого названия – как бы человек не стремился к миру (хотел мира), он по недосмыслию его уничтожает.

Реки в рассказах Сологуба чаще всего не имеют названия, это просто река, просто очищающая, освобождающая, в своем течении напоминающая жизнь вода. Исключение представляет собой река Снов в рассказе "Утешение", являющаяся одним из источников этого утешения.

Пространство, с точки зрения происходящих событий или, вернее, местонахождения героя в рассказах Сологуба, можно обозначить как круг. Так, в рассказе "Утешение" исходной точкой является дом, где живет герой, откуда он "выходит" в школу, на улицу, на чердак, на кладбище, на реку – и возвращается домой.



В большинстве рассказов Сологуба время, на протяжении которого происходит действие, ограничено несколькими днями, описанными подробно с точки зрения душевных метаморфоз. Рассмотрим подробнее с этой точки зрения уже разбиравшийся рассказ "Утешение". Описанию первого дня посвящены три первые главки. Элементом, ор-

ганизующим концы этих главок и переходные моменты, является музыка или звуковой аккомпанемент. Так, первую главку можно разделить на две части: а) подготовительную, рисующую фон, заканчивающуюся словами: "...и это дрожание страшило его, как и отзвуки от уличных гулов" (4:30). Только после этого происходит событие – девочка падает с четвертого этажа и разбивается. Этим же звуковым мотивом, отражающим Митин страх, заканчивается и вся первая глава: "Мостовая задрожала, – с улицы донесся грохот и лязг от железа. Мите стало страшно. Он бросился бежать" (4:34).

Третья глава рассказа заканчивается упоминанием пения флейты – этот звуковой аккомпанемент является ярким и адекватным выражением содержания рассказа, передает душевный конфликт героя. В четвертой главе читатель видит Митю ночью, – теперь подчеркиваются изменения, произошедшие в его душевном состоянии. До сих пор он отвергал уродливость жизни, уходя в бесплотный мир мечтаний о подвигах, о славе – сейчас он отдается мыслям об убившейся (ушедшей из жизни) девочке. И в нем зарождается надежда, что Раечка воскресла – поэтому пятая глава переносит нас в день, отражающий этот процесс – воскресенье, – и в церковь. Путеводной нитью оказывается мысль о Рае, – она же определяет и "путевые" вехи Митиного движения по городу, в пространстве. Рая ведь все-таки умерла, – поэтому Митя оказывается на кладбище. И опять звуковой аккомпанемент – Митя поет на кладбище.

В шестой главе мы видим будни Мити – его в училище. Душевный подъем предыдущей главы сменяется равнодушием: "Ему опять стало все равно" (4:50). – Так заканчивается глава. В седьмой главе Митя находит спасительный чердак – конечно, автор учел ассоциации, связанные с цифрой "7", ассоциации сказочного или поговорочного характера.[8] Глава восьмая – Митя все еще на чердаке, и заканчивается эта глава опять мелодией – песенкой, которой Дуня утешает мальчика. В дальнейшем главы быта сменяются главами посещений Митей чердака, где он отдыхает душой. Митя оказывается в ялике на реке Снов – это его настоящее. Потом мы видим его на кладбище – это его будущее. В тринадцатой главе (опять важно значение номера главы) Митя подделывает запись в дневнике, поддаваясь искушениям соученика Назарова, который еще в первой главе пытался соблазнить его на дурной поступок. Назаров гримасничает, напоминая черта.

Начало семнадцатой главы отличается повышенной ритмичностью. Это глава о наказании Мити, ускорившем трагическую развязку. Вот это начало: "Печально ясный длился день" (5:77). Перед нами инверсия и ямбический ритм. Кроме того, в первых двух словах есть ассонанс на "а", а в последних двух аллитерация на "д".

Действие в рассказе происходит осенью, она упоминается три раза. Первое упоминание осени в начале рассказа – объективное: "В

ясный осенний день..." (4:27). В двадцать третьей главе, когда герой приближается к трагическому концу, осень упоминается вторично. Но теперь день уже не ясный, а дождливый, он как бы оплакивает Митину судьбу: "По временам шел дождь, мелкий, словно просеянный. С деревьев летели мокрые, желтые листья" (4:92). Перед нами плачущая природа, умирающие листья. Мотив дождя повторяется и в двадцать пятой главе: "Шел дождь, иногда мелкий моросил, иногда прольется проливень" (4:94).

Зато в рассказе "Улыбка", повествующем о всей жизни героя, всего три главки, представляющие собой три вехи в его жизни, объединенные общим настроением, символически объясняющие его трагический конец – поражение героя, не способного к жизни.

Темп рассказов Сологуба не быстрый – он изменияется в связи с "событиями", чаще всего душевного характера. Проиллюстрирую сказанное на примере рассказа "Маленький человек". Ритм рассказа изменяется от длины абзаца, ведь переход от абзаца к абзацу представляет собой определенное движение. Так, в первой и второй главах рассказа абзацы относительно длинные, состоят из пятнадцати-двадцати строчек. К концу второй главы – герой уже обладает секретной жидкостью – начинается период напряженного внутреннего ожидания, поэтому абзацы становятся короче: три-четыре строчки. В третьей главке внутренняя жизнь героя и ожидание становятся еще напряженнее, ритм делается еще более быстрым, что находит и графическое выражение в том, что абзац сокращается до размера только одной строчки:

> "Прошло несколько дней.
> Саранин сиял радостью. Загадочно улыбался.
> Ждал случая.
> Дождался". (4:178)

Предложения очень короткие: максимум три слова, минимум – одно. Два слова в третьем абзаце, одно в четвертом. Отсутствует подлежащее, благодаря чему усиливается передача действия – ожидания. Ритм ударений подчеркивает ощущение времени: минута, еще минута... Так построена почти вся эта глава, в которой решается судьба героя: жена его обманывает, вместо того, чтобы самой выпить жидкость, она хитростью заставляет выпить его. Не жена (она большая, толстая, рослая), а сам герой начинает катастрофически уменьшаться, превращаясь в "карлика", в "пигмея" (4:190, 194).

В дальнейшем ритм снова меняется, абзацы состоят уже не из одной, а из трех-четырех строчек. Вместо напряжения – движение к неизбежному концу. Двойные повторы помогают передать это "целена-

правленное" движение: "И стал Саранин маленький, маленький" (4: 191), "Напротив, он все мельчал и мельчал" (192).

В десятой главе кардинально меняется положение Саранина, из человека его превращают в игрушку – манекен, украшение в витрине магазина. Зато жизнь жены и положение магазина динамически меняются к лучшему – и опять динамика передана с помощью абзацев, состоящих из одного предложения, объединенных с помощью анафоры:

"Стригаль и К в славе.
Стригаль и К расширяют мастерские.
Стригаль и К богаты."

и:

"Аглая получает уже по тысяче в месяц.
У Аглаи завелись и еще доходы.
И знакомства.
И любовники.
И бриллианты.
И экипажи.
И дом. (4:196)

б) Повторяющаяся ситуация

Одним из средств, позволяющих в рамках маленького рассказа дать обзор всей жизни человека и мотивировать ее конец, а также передать динамику изменения настроения человека, является использование повторяющихся ситуаций, – прием, часто встречающийся в рассказах Сологуба.

Рассказ "Улыбка" начинается с описания весело играющих детей и грустно сидящего поодаль и страдающего (сейчас бы это чувство назвали чувством неполноценности) от ощущения своей непричастности мальчика. Автор заставляет уже взрослого героя, потерпевшего в жизни поражение, опять увидеть играющих детей. Эта случайно замеченная им сцена напоминает ему детство и подкрепляет принятое им решение уйти из жизни, в которой другим хорошо, а ему плохо (и в детстве, и сейчас).

Трижды приходит герой на набережную. Ребенком его тут обманули. Взрослым он оказывается у реки, когда приходит в отчаяние: "Игумнов вышел на набережную. Опираясь о гранит, он смотрел на тяжелые воды реки" (4:51). Пейзаж полон символики. Волны тяжелые, им предстоит поглотить Игумнова с его горем, они так же тяжелы, как и состояние его души.

Героя приводят на набережную и к смерти не только сознание собственной обреченности, но и (опять-таки двойная) встреча со знако-

мыми, облик и поведение которых подчеркивают, что место героя не там, не в той жизни, где хорошо этим людям: "Игумнов опять приблизился к гранитной ограде и, содрогаясь от холодного ужаса, мешкотно и неловко стал перелезать через нее". (4:76)

В рассказе "Свет и тени" мать три раза застает сына за игрой в тени, и лишь тогда она забирает у него книжку, – после этого начинается хаотическое поглощение героя тенями. В этом же рассказе автор использует и перевернутую ситуацию: раньше мать заставала Володю за игрой в тени – в одиннадцатой главе Володя застал мать за этим же занятием: "Смутная догадка пробежала в Володиной голове..." (3:106)

Дважды дана в рассказе и "ситуация с зеркалом". Подойдя к зеркалу в первый раз, мать замечает, что она бледнее, чем обычно (мотив близкой смерти), она видит свои губы, дрожащие от испуганной злобы. Зеркало выдает истинное состояние ее души, оно же указывает на будущее, ожидающее ее, – она перейдет в мир зеркал, который хотя и отражает нашу реальность, но представляет собой реальность высшую.

Второй раз эпизоду с зеркалом предшествует момент, когда мать замечает, что голова сына несимметрична: эта несимметричность головы как бы символически отражает его неприспособленность к жизни, что-то в нем не так, как у всех, не так, как надо. Заметив в зеркале эту особенность и у себя, она делает тот же вывод и о себе. Символичен и мистический факт: в момент гибели ей столько же лет (тридцать пять), сколько было ее мужу, когда он умер.

Дважды читатель видит Рубоносова ("Червяк") перед зеркалом. В статье "Елисавета" Сологуб писал, что зеркало "отвращает изображение" (10:131), отвлекает от истинной сущности, от Лика. Рубоносов, отраженный в зеркале, – это личина, довольная собой: "Он остановился перед зеркалом и самодовольно оглядел себя – он казался себе самому первым красавцем в городе" (3:55). "Рубоносов, оставшись в жилете, опять посмотрел в зеркало... Отвернувшись от зеркала, он увидел на столе, на тарелке, черепки" (56). Несовпадение мнения Рубоносова о своей внешности с авторским описанием (он "*молодцевато* ступает *кривыми* ногами", у него "маленькие глазки", "мерцающие *оловянным* блеском на красном веснущатом лице" (3:52), выражает важную идею писателя о противоречии между действительным и кажущимся. Второй раз Рубоносов смотрит в зеркало перед тем, как он обнаруживает "преступление" Ванды. Зеркало как бы помогает показать личину (видимость, а не сущность) этого преступления – то, чем проступок Ванды кажется мелочному герою.

И в рассказе "Задор" герой три раза смотрится в зеркало. В первый раз: "На Ваню из темного зеркала глянуло словно чужое злобное лицо с перекосившимся ртом... Ваня глядел в зеркало со злобою и отчаянием" (11:22). Переданы и очень интенсивные чувства (злоба) и ощущение, что это не он, не его лицо, а чужая маска. Второй раз: "Пол-

ные ненавистью и отчаянием глядели на него из зеркала полуприкрытые злые глаза безумного мальчика, который сделает то, чего назвать не хочет Ваня, да, может быть, и не умеет" (23). Здесь уже герой совсем раздваивается на "безумного мальчика" и на "Ваню". В зеркале отражается не настоящий герой, а его личина – его злобное настроение.

В третий раз мальчик смотрит в зеркало и видит: "Ваня зажег лампу и подошел к зеркалу. Оттуда мальчик с раскрасневшимся лицом и застыдившимся видом печально улыбнулся ему..." (11:24) Образ в зеркале прошел через динамическую метаморфозу, вернулся к исконному "я".

Дважды повторяющаяся и видоизменяющаяся ситуация – Володя смотрит на звезды – ("К звездам") – передает постепенность отрешения героя от земли. В рассказе "Земле земное" мальчик дважды посещает кладбище, где похоронена его мать: днем, с отцом, и сам, ночью. В рассказе "Утешение" такой, пять раз повторяющейся, ситуацией, является посещение мальчиком чердака. В свой последний визит Митя не застает жителей чердака, они исчезли, как сон, исчезла последнняя отрада в жизни, близкая к небу.

В этом же рассказе есть еще одна повторяющаяся ситуация: Рая упала с четвертого этажа, – Митя бросается с четвертого этажа того же дома. Круг рассказа, как и круг Митиной жизни, замкнулся.

Так же по кругу построен и рассказ "Белая мама". В первой главе говорится о приближении пасхи, а ведь это праздник воскресения Христа (и служанку героя, нуждающегося в воскресении, зовут Христина). В последней, *седьмой,* главе происходит как бы реализация темы возрождения (от мистического христианского возрождения, воскресения), автор переносит нас к реальному воскресению уставшего от жизни героя, получающего смысл жизни с помощью взятого им к себе ребенка; есть в этой главе и внешние атрибуты христианского воскресения – белое яичко, обычай христосованья.

Итак, повторяющаяся ситуация является характерным для композиции рассказов Сологуба приемом, при помощи которого а) передается динамика в развитии чувств-действий героев; б) рассказ приобретает определенный ритм, внешним пыражением которого и являются эти повторяющиеся ситуации; в) нередко такая повторяющаяся ситуация имеет символическое значение, например: чердак как приближение к небу, удаление от ненавистной герою земли.

в) Вставные главы и эпизоды

О двух планах, двух плоскостях рассказов Сологуба пишет К. Ханссон: эта двуплановость передает двойственное отношение Соло-

губа к миру – видимое и действительное, псевдореальное (видимый и ощущаемый мир) и по-настоящему реальное: мир мистической запредельности; мир мечты и мир того, что есть; свет и тени. Эта двойственность находит отражение и в стиле – двух стилях, которыми написаны как рассказы, так и роман. К. Ханссон пишет:

> a) The "realism" of everyday reality is manifested in a neutral, objective, matter-of-fact language. Sentences are simple and often short, word order normal, words have a simple referential function . . .
>
> b) The higher reality, "symbolism," is manifested in a subjective, lyrical concentrated language. Sentences are organized according to various rhythmical principles, inversions are common, sound orchestration plays an important role, and words often lose their direct referential function.[9]

Сказанное выше верно и в отношении ранних рассказов Сологуба.

В ряде рассказов есть главы или части глав, носящие иной характер: а) вставки, не относящиеся к содержанию рассказа или имеющие мало общего с ним; б) имеющие характер гротеска, абсурда. Такова, например, вторая главка в рассказе "Червяк", говорящая о встрече Рубоносова с эпизодической героиней Анной Фоминичной Пикилевой и о "бое" с ней. Роль этой главы – дать гротескную характеристику героя еще до его непосредственного появления дома и до начала "событий". Очевидным становится его вздорный характер, понятнее роль в уничтожении героини: "Вдруг он завидел своего врага, Анну Фоминичну Пикилеву... Он сжал в правой руке толстую палку из кусков березовой коры, плотно насаженных на железный прут, и *решительно пошел на врага.* И вот они сошлись грудь с грудью и менялись пламенными взорами. "Холера!" – торжественно воскликнул он" (3:53). Поведение героя напоминает фарс, буффонаду. Столкновение, бытовая уродливая драка, низменное поведение Рубоносова в отношении к слабому, к женщине, подготавливает нас к такому же отношению Рубоносова к другому слабому (к Ванде) и описано оно с помощью иронически-преувеличенного тона; поведение героев не соответствует происходящему, так же, как и лексика, с помощью которой этот "бой" описывается. "Решительно пошел на врага" – можно подумать, что говорится о настоящей армии, а ведь перед нами просто безобразная драка. "Сошлись грудь с грудью" – типично военная терминология, в данном тематическом контексте создающая комический эффект. Есть здесь и элемент пародирования дуэли, напоминающий несостоявшуюся дуэль в "Тяжелых снах". "Менялись пламенными взорами" – по поводу чего, какого серьезного события? "Пламенные взоры" должны были бы говорить о каких-то очень сильных чувствах. Если в данном случае герои и испытывают

сильные чувства, то вызваны они ничтожной причиной. Вся сцена – проявление злостного характера Рубоносова. Выражение "пламенными взорами" вступает в коллизию с грубостью обращения "холера". Комизм создается столкновением лексики приподнятой, торжественной с грубой лексикой.

Есть в этой главе и пародийный параллелизм: она *"сжимает* губы" – он *"сжал* в руке... палку" (пародия на пику, а ее фамилия Пикелева (та же пика).

Тот же эффект усиливается и комизмом поведения Пикилевой, то слащаво-смиренной, то смешно злой, ее криком: "Ах, ах, уронил! ах, ах, злодей!" (3:53). Здесь обращает на себя внимание преувеличенность и комическая ритмичность восклицания, а также использование слова "уронил" в отношении к человеку. Уронить можно вещь, куклу. Роняют непреднамеренно – отсюда некоторая абсурдность восклицания.

И дальше мы читаем: "Расчистив путь, Владимир Иванович отправился дальше. Лицо его пылало гордою радостью победы". Все тут иронически непропорционально.

Элемент абсурда играет важную роль в рассказе Сологуба "Маленький человек", особенно в его четвертой главе, в которой мистическое, неподдающееся объяснению уменьшение роста чиновника рассматривается начальником департамента как "ход против правительства" (4:187), считается "агитацией армянского сепаратизма": "Согласитесь, департамент не может быть местом развития армянской интриги, направленной к умалению русской государственности" (4:188). И еще: "Я даже слышал, что вы это делаете из сочувствия к японцам" (4:189). Сказочный элемент в реальной обстановке жизни петербургского чиновничества переводится Сологубом в плоскость абсурда; с помощью этого приема писателю удается углубить смысл рассказа.

И в рассказе "Жало смерти" есть глава (вторая), не имеющая никакого отношения к происходящему в нем. Здесь показан какой-то господин, всем задающий вопросы. Эта вставная глава помогает расширить фон рассказа; в то же время разная реакция мальчиков на задаваемые вопросы подчеркивает различие их характеров. Создается замедление темпа, задержка, помогающая дать развитию действия нужную автору временную перспективу. Кроме того, присутствие неизвестного господина усиливает бытовую таинственность рассказа; еще какая-то загадка.

Часто в ранних рассказах Сологуба встречаются чисто лирические главы, смысл которых – в передаче настроения. Об этом хорошо написано в книге К. Ханссон.[10]

г) Концы рассказов

Нередко Сологуб заканчивает свои рассказы короткой, не вполне определенной развязкой. Так, в рассказе "Улыбка" герой лезет через ограду к реке. В последнем абзаце мы читаем: "Никого не было вблизи" (3:77). Утонул? Да, но ясно это не показано. Рассказ "Червяк" заканчивается словами: "Ванда знала, что погибает" (3:126). Смерть не показана. Благодаря телеграфной краткости последнего сообщения резче ощущается безысходность ситуации.

Иногда рассказ заканчивается авторским заключением – обобщением, как например, в рассказах "В плену" и "Задор". Вот конец рассказа "В плену":

> "Бессильные бледные слова! Нерасторжимый плен! Горькие детские слезы!
>
> Глупые, бедные, о, если бы знали! Фея, похищающая на ковре-самолете спящих детей, как прочно, нерушимо ее владычество! И никому не дано сорвать с нее личины... И не уйти из плена. И вольные охотники напрасно ищут мудрых и знающих.
>
> Все на месте, все сковано, звеном к звену, навек зачаровано, в плену, в плену". (4:169)

Конец содержит философскую трактовку жизни как вечного плена, является моральным заключением, превращающим все содержание рассказа в некую аллегорию. Последняя строчка звучит как стихотворный текст (почти ямб, анафоры: все; повторы лексические: в плену, в плену). Это предложение носит характер сказочного заклинания.

А вот как звучит конец рассказа "Задор": "Глупый мальчуган не мог еще понять, что он сделал тем, которые тоже томились, глядя на его задор и неожиданную грубость" (11:25) Весь рассказ написан как бы с точки зрения мальчика, хотя и от третьего лица. В нем много того, что В. Виноградов называет несобственно-прямой речью, когда в тексте от третьего лица (будто бы авторском) мы явно слышим интонацию и лексику самого героя). Ярким примером может служить следующий отрывок: "Он *вознамерился насказать* бабушке немало *горьких истин. О, конечно,* он никогда не трогал бы ее, – *старая, где ей понять!..*" (11:11). Подчеркнутые слова – это, конечно, лексика, отражающая мысли героя в точности. И ироничность интонации, и юная возвышенность лексики – "горькие истины" – все это отражает переживания юноши.

Зато конец рассказа передает интонацию автора, человека взрослого, умудренного опытом – важен резкий переход от несобственно-

прямой речи к явному выражению авторского мнения: мальчик назван глупым мальчуганом, есть понимание и его чувств и переживаний взрослых, и невозможность их коммуникации — пока.

Несмотря на присутствие очень сильного мистического элемента в ранних рассказах Сологуба,[11] мотивировка смерти в них (большинство их героев умирают от болезней или кончают самоубийством) почти всегда реальная. Так, смерть объясняется болезнью: Ванда умирает от чахотки ("Червяк"), Сережа гибнет от болезни сердца ("К звездам"), Митя из "Утешения" умирает от страшной головной боли.

д) Цвет — 1. элемент композиции; 2. символ

В рассказе "Красота" цвет является одним из основных элементов композиции. В первой главе упоминаются красный и черный цвета, причем черный цвет является фоном, на котором дан красный цвет — и это сочетание выступает здесь как выражение или проявление настоящей красоты, не утилитарной, не приносящей конкретную пользу. Два других цвета, упоминающиеся в этой же главе — белый и черный (черный в другом сочетании); их упоминанием заканчивается глава:"Елена вышла в неосвещенный зал, где слабо пахло ванилью и жасмином и открыла рояль: торжественные и простые мелодии полились из-под ее пальцев, и ее руки медленно двигались по *черным и белым* клавишам" (4:13). Здесь представлены три элемента, выражающие идею красоты: а) запахи; б) звуки; в) цвета "белый" и "черный", данные в единстве с запахами и звуками. Очевидна и преднамеренная подчеркнутость цветов, ведь общеизвестно, что клавиши белые и черные, упоминание об этом было бы лишним, если бы они не играли символически-композиционную роль в рассказе. Белое и черное, находящиеся здесь в гармонии, создающие гармонию звуков, — несут в своей потенциальной контрастности заряд трагического.

Вторая глава как бы служит вступлением к симфонии цветов третьей главы. В ней дважды упоминается белый цвет — ламп и тела Елены, а также безгрешно алый оттенок его — и много запахов. Третья глава является апофеозом красоты — в ней господствует белое: бело в горнице, на фоне этой белизны мерцают алые и желтые тона тела Елены; *белые* пахучие капли тихо падают на алую кожу. Гармония белого и алого взрывается введением мотивов черного и красного: "Елена распустила длинные черные волосы и осыпала их красными маками" (4:15, 16). Вновь зазвучал мотив, связанный с темой красоты из первой главы — мотив красных искр на черном вечернем фоне. Но этот мотив черно-красного смягчен "белым" звуком-цветом. Еще раз звучит тема алых и желтоватых, нежных тонов кожи Елены. Затем желтое

и белое объединяются: "...*Желтоватая белизна* полотна радовала ее взоры" (4:16).

Цвета в этом рассказе показаны не просто так, а как источник эстетического наслаждения. В четвертой, пятой и шестой главе рассказа упоминаются другие люди – люди, чуждые настоящей красоте, – поэтому здесь цвета не упоминаются, ведь они – носители идеи красоты в рассказе. В последней главе – главе смерти – опять возвращается доминирующий белый цвет, а другие цвета не упоминаются. Белое победило, оно теперь – источник, символ смерти, покоя.

Символика цвета у Сологуба часто личная, не традиционная. Так, например, в русской традиции зеленый цвет чаще всего связан с обновлением жизни, с весной, с зелеными листьями и с зеленой травой.[12] Правда, есть у знака "зеленый" и отрицательное значение плохого, недозрелого. Образ, от которого берет начало сологубовское отрицательное значение зеленого цвета совсем иной, – это лягушка, вызывающая ассоциации с неприятным, скользким, отталкивающим. Например, в характере Рубоносовой ("Червяк"), три раза повторяется эпитет "зеленая"; при этом автор делает ясным, что это за "зеленое" в следующем предложении: "Женя, девочка лет тринадцати... похожая на старшую сестру, как молодая лягушка бывает похожа на старую" (3:48). Фамилия злого, демонического героя из рассказа "Жало смерти" – Зеленев, его называют лягушкой (4:122). В рассказе "К звездам" говорится о чем-то страшном, с *зелеными* глазами (3:107).

Желтый цвет в рассказах Сологуба часто означает богатое, жизненно устойчивое (возможно, это значение имеет источником цвет золота). В рассказе "Улыбка": "Все были веселы и улыбались – и взрослые, и мальчики, и девочки, которые, играя, двигались по *желтому* песку подметенных дорожек (3:111). Здесь "желтое" еще может показаться не имеющим символического смысла. Зато несколько позднее отсутствие у мальчика "желтых" башмаков выступает как признак того, что он не принадлежит к обществу богатых: "Гриша сам почувствовал сейчас же, что он не такой, как они: не может говорить так смело и громко, да и нет у него таких *желтых* башмаков" (119). У мальчишки, укравшего рукавицы Гриши, были, по его словам, "желтые рукавицы" (3:119). В конце рассказа есть упоминание, что он-то уж, конечно, преуспел в жизни. Предметы желтого цвета символически передают жизнеспособность человека. Зато, когда Коля ("Жало смерти") теряет желание жить, он лишается своих желтых башмаков (Ваня бросает их в ручей).

Значение серого цвета у Сологуба традиционно. Так же как у Чехова ("Дама с собачкой") или у Бунина ("Пыль", "Чаша жизни"), серое у Сологуба передает будничное, пошлое. В рассказе "К звездам" серое в одежде людей становится метафизической характеристикой обстановки, того грубого и ужасного в ней, от которого бежит герой:

"Отец стоял у камина длинный, весь *в сером,* и усмехался едва заметно, равнодушно и пренебрежительно" (3:98). Серый цвет одежды наполняется значением этого неприятного мальчику равнодушия и пренебрежения. При этом отец, "длинный, весь в сером, усмехающийся", чем-то напоминает беса. "Нелепые", "ничтожные" воспоминания мальчика перед смертью включают и "мужчин на дрожках *в сером*" (3:105). Затем он видит "смутные *серые* тени" (195). И в статье Сологуба демоническое – серое: "Все люди – плоски и *серы.* Все люди – черти".[13]

Часто Сологуб строит рассказ на внешне-внутреннем контрасте героев: таковы, например, Митя и его одноклассник Назаров в "Утешении" и в особенности Коля и Ваня в "Жале смерти": "Ваня Зеленев производил впечатление урода". У него – "зеленоватый цвет лица", несимметричные "большие и тонкие оттопыренные уши", "слишком толстые и черные брови" (4:107, 108). Затем характеристика переводится во внутренний, психологический план: "Что-то было в нем придавленное, злое". Дальше еще раз показано это внешнее проявление душевной дисгармонии героя. Он "держался сутуловато, любил гримасничать и кривляться, и это так вошло в его природу, что... его считали горбатым" (109).

Перед нами несколько ступеней-стадий портрета: а) статическое описание внешности; б) психологическая характеристика в статике; в) динамическое описание внешности. Этот портрет, включающий как внешнее описание, так и передачу психологии, – портрет, данный как в статике, так и в динамике – оказывается только видимой личиной героя. Затем прибавляется еще одна характеристика, противоречащая всему сказанному выше, подчеркивающая ее объективный аспект: "Но он был совсем прямой, сильный, ловкий и смелый" (3:110).

3. ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ

Вячеслав Иванов писал: "...миросозерцание творца "избранных и строгих творений", соединенных под символом "Жало смерти" – миросозерцание существенно мифологическое. Независимо от вопроса об истинности метафизических прозрений, важно установить, что они одноприродны с мифом".[14] Процесс мифотворчества показан в рассказе "Утешение". Фантазия его героя-мальчика рисует целую картину, когда он слышит, что кого-то называют "чертовой куклой": "Чертова кукла: – повторил Митя про себя, улыбаясь. – Должно быть, это большая кукла, как человек, и ею по ночам играют черти. А днем? Ну, днем она живет, как все люди и не знает, кто придет за нею. Поглядеть бы,

как черт играет Дарьею. Может быть, он делает ее кошкой, выгоняет на крышу и заставляет мяукать" (4:40, 41). Здесь мальчик реализует составные части идиоматического выражения. В этой, как бы несложной, мифологии находят отражение важные для Сологуба мысли о том, что а) человек и черт едины, черт сидит в человеке; б) человек-кукла (в руках судьбы); в) возможно существование человека в иных воплощениях (в виде собаки, кошки, другого человека).[15]

В рассказах Сологуба дети (а иногда и взрослые) творят собственные миры, творят сказку, а иногда накладывают сказку на обыденную действительность, как, например, в рассказе "В плену". Фантазия ребенка изменяет его восприятие действительности, собственная мать начинает ему казаться злой феей, себя он видит принцем, лишенным наследства, злой волшебник отнял у него корону. В рассказе происходит столкновение этой сказочной действительности с реальностью.

Затем, когда начинают стираться границы между действительностью и сказкой, мальчик думает: "А сама (мать – *Л. Кл.*) зачем читает такие длинные сказки на французском языке... Видно, и в сказках не все сказка, а есть и правда, если и взрослые любят читать сказки" (4:105). Сказкой-пленом оказывается жизнь, реальная обыденная жизнь.

Герой рассказа "Земле земное" пытается понять тайну жизни природы. Для него она живая, но при этом он не очеловечивает природу: у природы своя жизнь. Внешне эта таинственная жизнь природы проявляется:

а) в том, что у нее есть глаза: "И стало уже так, словно все предметы *закрыли глаза* и успокоились. Только небо смотрело неотступно и пристально" (3:167). Иногда мальчику кажется, что нет у природы глаз, но она смотрит и видит: "Так вот и вижу, что хоть глаз там и нет, а смотреть – смотрит" (172). На героя смотрят трава и кусты, а камень даже "уставился". Слово "уставился" передает сильную интенсивность взгляда, его целенаправленность; своей разговорной стилистической окраской оно наделяет мифологическое восприятие мальчиком природы оттенком реально существующего;

б) природа злая, коварная, таится, лукавит, у нее свои цели, свой характер; она стережет свои тайны, свою обособленность, как бы свою индивидуальность. Природа обладает непреклонной волей – (3:178).

в) как и у человека, есть у природы Лик и личина: то, что мы знаем о природе – это только "видимость" (178), личина: "Но не понять было, чего же они хотят и как живут". Перед нами миф о тайной жизни природы, миф, создаваемый впечатлительным мальчиком. Есть в этом мифе и сказочные елементы. Так, солнце видится мальчику в виде змея, и как змей получает оно детальную характеристику: "Оно (солнце – *Л. Кл.*), словно громадный свернувшийся огненный змей, казалось, вздрагивало всеми своими тесно сжатыми кольцами" (3:109). Здесь

не только наделение солнца чертами злого змея, но и *видение* солнца как змеи: громадный (сказочный эпитет), свернувшийся, тесно сжатые кольца.

Следующая характеристика природы дана совсем в сказочных или евангельских[16] образах: "Влажная трава, бледное небо – все словно ждало чего-то, и утомилось ждать, и дремлет. Неразумная дева, заждавшаяся жениха. И он при дверях, и медлит" (3:179). Природа здесь представлена как сказочная красавица.

В рассказе "К звездам" звезды разговаривают с героем, зовут его. Между героем и звездами есть полнота коммуникации, напоминающая о чуде, в то время как среди людей он чужой, даже мать занята другими: "Звезды звали его еле слышным, тонким звоном" (3:103).

Убегая от тусклой и злой земной действительности, герой строит мифологический мир на звездах, где все и всё лучше, чем на земле. Во сне он видит сказочный мир на звездах: там "вещий лес и мудрые птицы, и мудрые, невиданные на земле, звери" (3:84). И люди там ясные, а не темные, как на земле. Герою кажется, что на звездах живут ангелы с белыми крыльями и в золотых рубашках (85). Такой ангел является ему перед смертью, спасая его от жизни. Упоминается и "вещая, ясная птица" (106) – сказочный образ. Мальчик наделяет звезды способностью быть живыми и думать. Воображение переносит его самого на звезды, – он там, и ему только кажется, что он на земле: "А может быть, моя душа, там где-нибудь, на звездах, а я здесь только так, один, как сплю, и потому мне скучно" (90). Душа и тело в его мифологии как бы разделились, на земле лишь тело, оболочка без души.

В рассказе даже подробно описывается "поведение" звезд: они не смеются, т. е. не злятся и не завидуют, как люди на земле (3:90). Эта оппозиция двух миров – реального (земного) и мифологического (небесного) развивается дальше: лошади на земле глупые, а звери на звездах знающие, мудрые. Для героя миф является способом ухода от гнетущей его действительности: в рассказе же он (миф) составляет сюжетный стержень.

Очень часто "заблудившийся" в дебрях жизни герой Сологуба попадает (или видит себя в воспоминаниях) в лесу. И. П. Смирнов приводит лес в качестве примера "фольклорно отмеченного участка пространства".[17] В лес мысленно убегает Ванда ("Червяк") в тяжелые минуты жизни; там ее родина. В лесу обретает старик свое, созданное им самим, счастье ("Обруч"), там он видит себя как бы ребенком из мифа. Ведь миф, сказка обладают теми измерениями, в которых все возможно. В лесу же находят убежище и мальчики из "Жала смерти", там они создают свой миф смерти, характеризующийся не тем хорошим, что в нем есть, а тем плохим, которого в нем нет.

Лес в прозе и поэзии Сологуба противостоит городу с его шумом, пылью и суетой как некий одновременно метафизический и конкрет-

ный рай: это и реальный лес, и мир духа, творимый мечтою страдающих героев Сологуба. В одном из стихотворений поэт зовет голодных детей ”в защиту дубовых суровых ветвей”, чтобы там, в этом заповедном лесу, создавать ”свой Эдем” (183–184).

Описание тяжелой жизни Ванды в настоящем (”Червяк”) трижды перебивается ее воспоминаниями о родине, *о лесе,* о доме. Ее первый прорыв в прошлое: ”Мечта уносила ее в таинственно-тихие, оснеженные леса, где, бывало, несли ее с отцом санки, где наклонялись над нею толстые от снега ветви сумрачно-молчаливых елей, где бодрый морозный воздух вливался в грудь такими веселыми, такими острыми струями. (3:48,49).

На физическом уровне приведенная выше картина полна лиризма, чувствуется Сологуб-поэт. Это впечатление создается при помощи анафоры: дважды повторенного эмоционального ”такие” и трижды повторенного в начале предложений ”где”; составные эпитеты усиливают лирическое звучание отрывка – таинственно-тихие; сумрачно-молчаливые. Слова ”тихие”, ”молчаливые” – синонимы, усиливающие значение, причем в последнем слове есть оттенок олицетворения (тишина контрастирует с хохотом Вандиных мучителей). Отрывок ритмичен, эта ритмичность создается при помощи парных бессоюзных эпитетов: таинственно-тихие, оснеженные; бодрый морозный воздух; такими веселыми, такими острыми. Очевидно наличие звуковых ассонансов: ”и” – уносила, таинственно-тихие; ”е” – снега, ветви елей; ”о” – – бодрый морозный воздух. Все эти три ассонанса – тройные, повторяющиеся три раза. Есть в отрывке и аллитерация: о*стр*ыми *стр*уями, *т*аинственно-*т*ихие.

В разбираемом тексте Ванда видит себя не в статике, а в динамике, в быстром движении: санки несут. Это – символическое выражение стремления духа героини из плена ограниченного пространства.

В следующей картине прорыва Вандиного сознания в прошлое, в желанный миф (недостижимый для нее рай), лес показан в одном ряду с членами ее семьи как символ родного и приятного: ”Ванда видела во сне родной дом, отца, мать, маленьких братьев, милый лес и верного Полкана... Одноэтажный домик... Невдалеке белый лес со своей манящей грустью...” (3:66). Лес описывается с помощью слов, передающих чувства героини. Отвратителен город, в котором она живет, все там грубы и жестоки – зато лес ”милый”. Кроме того, лес вызывает определенное настроение – манит грустью. Грусть леса, как и грусть Ванды, находится в прямой гармонии с эпитетом ”белый”, при помощи которого лес описывается. Это объективная характеристика зимнего леса, в ней присутствует и символическое значение белого, передающего у Сологуба как идею смерти, так и невинность, чистоту.

Еще одно воспоминание о лесе возникает у Ванды в результате ассоциации, подчеркивающей то общее, что есть в городском шуме

и в шуме леса. Это общее делает более ярким различие: "Этот гул ветра на пустынных улицах томительно напоминал Ванде дремотную тишину далекого леса, где теперь под суровыми соснами звучно раздается мужественный голос ее отца. Но там, в лесу, – простор и Божья воля, а здесь, в скучном чужом городе, – стены и людское бессилье" (3: 69). Лес в данном контексте становится символом неограниченного пространства, дающего свободу духу – и своего рода мифологическим местом, где правят не мелкие людишки (бессильные), а идеал, Бог. Объединение стен в городе с людским бессильем указывает на метафизическое значение как воздуха, так и стен, ограничивающих дух людей. (Здесь употреблено слово "людское" вместо слова "человеческое". Последнее, происходя от слова "человек" (один) не передавало бы всеобщности духовного страдания. Людское от "люди" – подчеркивает множественность, передает всеобщее).

Третий прорыв Вандиного сознания в мифическое прошлое происходит уже с трудом, так как действительность (настоящая, тяжелая и выдуманная, мучительная, с червяком) все больше засасывает ее. И опять в ее сознании возникает лес: "Она пробовала помечтать о доме. Вот будет весна, возьмут домой... Прохладный и мшистый лес дремотен. Он полон свежими ароматами сосен" (71). Мечта и воспоминание создают сказочно близкую и невозможно далекую картину леса – родины.

Тема родины в рассказе "Червяк" шире, нежели просто обозначение места, где родилась Ванда и где живут ее близкие. Это как бы символическая родина ее единой, всеобъемлющей, настоящей души, Лика. Не случайно в рассказе понятие *родина* теряет границы: "Ванда любила слушать его (отца – *Л. Кл.*) рассказы об его родине, далекой и несбыточной... отцовы рассказы она понимает по-своему, сказочно" (66). Вот она, настоящая родина человека. Ее особенности – отдаленность (потом также сказочно определяют отдаленность местонахождения родителей Ванды и ее мучителя – за триста верст), несбыточность и сказочность.

В этом рассказе находит отражение и характерная для Сологуба перекличка значений: так, лес, настоящая родина Ванды, упоминается и Рубоносовым в связи с Вандой, но в его устах лес упоминается в отрицательном контексте: "...как волка ни корми, а он все в лес смотрит" (58). О лесе, действительно, мечтает Ванда, только уж волком она не является.

И вопрос Рубоносова "Кто разбил мою (любимую – *Л. Кл.*) чашку?" можно считать вариацией на фольклорный мотив. В сказке о девочке и трех медведях девочка тоже разбивает любимую миску зверя. Насколько "поведение" зверя человечнее поведения людей! В сказке девочка спасается, а в рассказе она гибнет.

На сказочный источник "события" указывает также упоминание

еще одной сказки в тексте рассказа. На просьбу Ванды не рассказывать о ее проступке, сказать, что чашку разбила кошка, – сестра Рубоносовой, ее двойник, иронически называет Ванду "котом в сапогах". И здесь, как и в предыдущем случае, использована скрытая фольклорная цитата.

Местом, где старик, герой рассказа "Обруч", переживает психологическую метаморфозу, тоже является лес. В лесу он реализует миф (выдумку) о счастливом мальчике (переставшим быть стариком): "Покашливая, пробирался он в лесу между старыми деревьями *да* цепкими кустами. Непонятно было ему молчание сумрачных деревьев... *И* запахи были *странны, и* мухи *дивили,* и папоротник рос, как *сказочный.* Не было пыли и шума, и нежная *дивная* мгла лежала позади деревьев" (4:104). В лесу сказочная атмосфера, даже обычный папоротник кажется старику сказочным: сталкивается серая действительность со странным, иным. И лексика частично сказочно-разговорная: "дивили"[18], многократно повторяющийся в рассказе союз разговорного типа "да". Мгла сама по себе что-то неопределенное, неясное, а здесь эта мгла еще дивная, т. е. чудесная, – в такой мгле все возможно. Эта атмосфера приводит героя к метаморфозе ощущений: "*Чудилось* ему, что он мал, нежен *да* весел. *Чудилось* ему, что за ним идет мама, смотрит на него *да* улыбается. Как ребенку, превоначально свежо стало ему в сумрачном лесу на веселой траве, на тихих мхах" (105). Трава, лес, мхи олицетворяются, становятся носителями настроения героя. Здесь мы имеем опять разговорное и часто встречающееся в сказках "чудиться" (вместо нейтрального "казаться"), разговорное "да" и краткую форму прилагательного, тоже более характерную для разговорной речи. В отрывке объединяются сказочность с поэтичностью, выражающейся, например, в тройном использовании тройственной фигуры: идет мама – смотрит – улыбается; он мал – нежен – да весел; в лесу – на траве – на мхах. Благодаря этому мир для героя преображается, создается новый сказочный и прекрасный мир.

Сказочный мотив чар – частый гость в рассказах Сологуба. В "Червяке" мы читаем о том, что Рубоносов казался Ванде похожим на чародея, напускающего на нее наваждение (58–59). Вся действительность начинает восприниматься девочкой как сказка: "Ванде казалось, что тихий кто-то проходит близко, что-то движется и тайно веет, – но все это идет мимо нее с *чарами* и властью" (74).

В лесу же Ваня ("Жало смерти") чарует Колю своим взглядом и голосом (3:120, 139, 141, 144), соблазняя его, как змей соблазнил Еву – здесь опять вариация на библейский мотив соблазна. Делает это Ваня сознательно: "Его можно заставить, заговорить, заворожить" (4: 137). Ваня ведет себя как настоящий сказочный колдун, действие происходит не просто в лесу, а под "сумрачными лесными *сенями*": "Он заманивал Колю в лес, и чаровал под сумрачными лесными се-

нями. Порочные глаза его наводили на Колю забвение" (4:128).

В качестве одной из характеристик Вани Сологуб использует народное поверье о том, что у человека может быть дурной глаз: Ваня может сглазить, поэтому его боятся в деревне, чувствуют в нем носителя черной силы (В "Тяжелых снах" говорится о том, что Логин может сглазить).

В рассказах Сологуба часто упоминаются черти, домовые, лешие, но на самом деле чертями оказываются люди, а не потусторонняя сила. Упомянутый выше Ваня гримасничает, как черт, соблазняя Колю. Зато многократно упоминающиеся в рассказах Сологуба ангелы – символическое выражение идеального – действительно существуют для героев Сологуба, спасая их от страдания на этой грешной земле.

И смерть носит в этих рассказах сказочно-фольклорный характер. Так, нянька из рассказа "Земле земное" называет ее "безглазой" и наделяет ее поведением живого человека: "...безглазая заглядывается, приглянулся ты ей, курносой" (3:172). Есть у смерти даже черты "лица" – курносая.

В рассказе "Белая мама" даже сами названия белой и черной матерей (черная мать – мачеха) как бы взяты из сказок – сказочна тема злой мачехи. И здесь герой "строит" свой мифологический мир – это мир иллюзий, снов, подсознания, мистических прозрений, отражающийся в конечном итоге на жизни героя, кардинально изменяющий ее. В начале рассказа мы видим героя утратившим желание жить, очень одиноким – в конце он воскресает для жизни, – ребенок, вошедший в его жизнь, обновляет ее.

Рассказ "Красота" можно рассматривать как новую версию мифа о падении человека. До того, как чужой пошлый взгляд упал на Елену, она, как первые люди, Адам и Ева, не знала чувства стыда. Познав это чувство, Елена больше не в состоянии продолжать жить. И ее имя Елена, и красота ее умершей матери, красота богини древнего мира (4:12), – мотивы греческой мифологии.

Рассказ "Маленький человек" представляет из себя сказку, построенную на бытовом материале: в ней реализуется переносное значение сочетания "маленький человек", ставшего в русской литературе клише. Герой – обычный маленький чиновник, и это находит символическое отражение в его маленьком росте. Герой, страдающий от разницы в росте с женой, – жена высокая, большая, – вдруг восстает пртив такого положения вещей, ощущает в себе "душу предприимчивого и свободного охотника диких пустынь" (4:175). Перед нами развертывается мифическая ситуация, раскрывающая трагедию несоответствия "маленькой души маленького человека" "душе предприимчивого охотника", большой душе. Сказочная нота в бытовом рассказе поддерживается такими аксессуарами, как таинственная жидкость, обладающая способностью менять рост человека, странный мальчик, напоминающий призрак из кошмара, кажущийся то карликом, то великаном.

В рассказе подчеркивается важность субъективного ощущения: окружающая героя действительность такова, какой она ему кажется. Метафизическое состояние души героя таково, что "и самые яркие чудеса арабских сказок показались бы ему привычными, как и скучные переживания серенькой обычности" (4:176). Здесь действительность сказочная становится эквивалентом действительности вообще. Потом происходят события, не предвиденные героем: жена обманывает его, напиток выпивает он, а не она; в результате он начинает уменьшаться. Когда его размеры становятся равными кукольным, к нему и относятся, как к кукле, ставят в витрине магазина. Автор показывает сказочный мир, раскрывающий символическую сущность человеческих отношений.

В рассказе "Свет и тени" герой убегает в мир своих фантазий – строит свой мифологический мир. Этот мир, будучи фантастически-мифологическим, в то же время отражает и реальную действительность:

> "Он понимал, на что ропщет этот унылый пешеход, бредущий по большой дороге в осеннюю слякоть, с клюкою в дрожащих руках, с котомкою на понурой спине.
>
> Он понимал, на что жалуется морозным блеском сучьев занесенный снегом лес, тоскующий в зимнем затишье, и про что каркает медленный ворон на поседелом дубе, и о чем грустит суетливая белка над опустелым дуплом.
>
> Он понимал, о чем на осеннем тоскливом ветру плачут нищие старухи, дряхлые, бесприютные, которые в ветхих лохмотьях дрожат на тесном кладбище, среди шатких крестов и безнадежно-черных могил". (3:27)

Эта картина отличается эмоциональным единством, созданным с помощью ряда особых средств. Так, Карола Ханссон отмечает трижды повторенную анафору "он понимал" и пишет о создаваемом ею эффекте: "Thrice repeated, the expression assumes the character of a conjuration, and Volodia's insight receives a kind of magic fairy-tale power".[19] (Очень характерно для Сологуба такое тройное сказочное повторение описания происшествия или картины и в других рассказах, например, Тамара в "Белой маме" снится герою три раза, и трижды повторяются в описании Рубоносовой ("Червяк") ее желтые клыки.) В разбираемом тексте много аллитераций: *б*редущий по *б*ольшой; с *к*люкою... с *к*отомкою; *з*анесенный в *з*имнем *з*атишье; много ассонансов – одинаковые ударные звуки в двух, стоящих рядом словах: по большо́й доро́ге; в дрожа́щих рука́х; сне́гом ле́се; зи́мнем зати́шье; грусти́т суетли́во; бе́лка над опусте́лым; есть и инверсии, так, слово "лес" – подлежащее – поставлено в конце предложения. "Старухи, дряхлые, бесприютные" – определения поставлены после подлежащего, тоже находящего-

ся не в начале предложения. Есть в этой картине и фольклорные образы – пешеход "с клюкою", "с котомкою". Картины, видимые мальчиком в создаваемом им самим мире, напоминают живопись передвижников.

Все три фрагмента картины объединены одной эмоцией, получающей выражение с помощью разных слов, близких по значению: ропщет, жалуется, грустит, плачет. Каждое из этих слов передает иной оттенок эмоции: это протест (ропщет), это внутренне направленное чувство (грустит), это чувство, направление которого изнутри в пространство, чувство, обращенное к кому-то (жалуется), – и наглядное проявление эмоции (плачут).

Картина времен года колеблется: все "события", связанные с человеком, имеют место осенью – человеку плохо, поэтому он показан на фоне осенней слякоти и дождя; мир природы, включающий здесь лес, ворону, белку, – показан на фоне морозного, зимнего, блестящего пейзажа – пейзажа красивого и торжественного.

В отрывке есть подхваты: лес тоскующий – тоскливый ветер; есть контрасты: медленный ветер – суетливая белка; есть олицетворение: поседелый дуб. Все вместе помогает автору создать особую эмоциональность.

Интересно отметить, что начинается отрывок с "человеческой" детали – унылый пешеход; затем в описание включается природа – лес и его обитатели – белка и ворон; заканчивается это представление мира, созданного тенями, опять-таки "человеческой" деталью – старухи на кладбище. С помощью такой композиции отрывка Сологуб создает ощущение всеобщности страдания – страдают люди, животные, растения, а "человеческое" обрамление подчеркивает, что центром внимания является человек, *все* вокруг человека отражает *его* страдания. Кроме того, конец этого отрывка, описывающего мир теней, в который ушел герой, предсказывает и конец всего рассказа: не случайно говорится о старухах, и не случайно автор показывает их на кладбище, плачущими. О чем они плачут – не сказано. Может быть, не только о своей приближающейся смерти, но и о судьбе героя.

Приведу еще пример мифотворчества из рассказа "Утешение". Красота квартиры Митиной хозяйки начинает ему казаться не настоящей. Его воображение рисует картину "настоящей" красоты: "Митя думал, что есть где-то чертоги, – может быть, у одного только царя, – и там настоящая красота и неисчерпаемая роскошь, и пахнет, как у царя Соломона, неведомыми благовониями, смирною и ливаном" (4: 39). Эти, созданные фантазией героя, хоромы, контрастируют и с его жалким жилищем и с чердаком.

Фантастика позднего Сологуба, мир, строющийся лишь по внутренним законам воли поэта – в "Творимой легенде", например, – чувствуется уже и в его ранних рассказах. Зинаида Гиппиус писала о про-

изведениях Сологуба: "Сказка ходит в жизни, сказка обедает с вами за столом, и не перестает быть сказкой" (20). Это высказывание верно по отношению к поздним произведениям Сологуба. В ранней же его прозе, наоборот, чувствуется как бы отблеск сказки, намек на сказку, но действительность остается действительностью.

4. ДЕТАЛЬ В РАССКАЗАХ СОЛОГУБА

Отмечу рад характерных особенностей использования деталей Сологубом. Так, например, он часто передает душевные состояния человека, давая описание предметов, становящихся символом этого состояния. Свет лампы неоднократно связан с грустью в настроении человека: "Как надоедливо, как равнодушно горит лампа!" (3:20). "Желтый свет лампы раздражал Ванду" (3:17). Этот же прием встречается и в поэзии Сологуба: "Лампа моя равнодушно мне светит" (Стихотворения, там же, 139); "Скучная лампа горит" (208); "Докучная лампа, тебя ли зажечь?" (235). Мотив света лампы как символа скуки и однообразия жизни противопоставляется свету звезд, в них настоящая жизнь ("К звездам").

Важную роль играет в рассказах Сологуба ироническая интонация. Часто она создается при помощи нагнетения уменьшительных суффиксов, придающих образу оттенок сентиментальной слащавости: Коля в "Жале смерти" одет *чистенько,* он *беленький,* у него звенящий *голосок.*[21]

Нередко Сологуб берет часть физической характеристики и, обновляя и расширяя значение этого образа-детали, превращает ее в средство психологической характеристики. Например, Сологуб передает выражение лица героя при помощи метафорического значения слова "кислый". Звучание образа усиливается, когда к нему добавляется предметное сравнение "как барбарис". В результате этого сравнения слову возвращается и его предметное значение кислоты. Образ "кисленькое как барбарис" дает сниженную и обновленную характеристику выражения лица.

В рассказе "К звездам" одна героиня говорит *кисло,* другая *кисло* улыбается – из этой субъективной физической характеристики, допускающей и интроспективный взгляд в характер, создан образ, переводящий описание в иной план – план импрессии говорящего. "Кузина Надя вышла замуж, а у тебя и в этом году нет женихов, и не будет, потому что ты *уксусная*" (3:95). Здесь тоже есть предметная

ассоциация кислого, уксуса, – поэтому весь образ получает еще более сниженное значение.

Трансформация детали – деталь в ранних рассказах Сологуба и ее более полное звучание в "Творимой легенде"

В начале рассказа "Ленька" присутствует ряд деталей, которые в зрелом романе Сологуба "Творимая легенда", по мнению Хольтхузена, передают идею апокалипсиса. Это – красное в разных его оттенках, пыль и, главное, солнце.[22] Хольтхузен считает, что уже Недотыкомка из "Мелкого беса", не говоря уже о "Творимой легенде", является "der böse Geist der irdischen Staubes", пишет вообще об апокалиптической теме Сологуба, Белого и Брюсова и что: "Durch die Symbolik der roten Farbe gehört indirekt auch der Sonnenuntergang zu den apokalyptischen Themen..."[23]

В разбираемом рассказе эти детали еще не несут определенного значения, связанного с апокалипсисом, но значима уже сама их конденсация и наличие в рассказе определенной доли значения апокалипсиса – гибели надежд мальчика (может, сбудутся его мечты – станет поэтом; может, – нет). Тема гибели подкрепляется и сравнением: в красочном описании заката упоминается увядание – гибель: "...узкие полоски тонких облачков желтели и белели на нем (небе – *Л. Кл.*), как прилипшие к нарядному платью *засохшие* стебли" (3:211).

Тема уничтожения есть и во втором абзаце рассказа, в описании природы, в котором обращает на себя внимание большое количество сравнений и метафор (тема рассказа – поэтический талант мальчика, и поэтому стиль его ярко поэтичен): "...словно прильнула река близко-близко к обрывистым берегам и, *тая,* целовала их, и *таял* угрюмый берег, целуя журчащую воду" (3:212). Таять – равнозначно исчезать – опять тема гибели.

Природа в этом отрывке показана в динамике: река тает, дорожка бежит, кусты ползут – и опять сравнение: "...словно сгорбленные старушки, ползущие в гору" (212). Опять тема гибели, поражения, старости и конфликта с динамикой – тихо.

Затем автор слышит мальчика, читающего стихи, и вступает с ним в разговор. На протяжении короткого рассказа одиннадцать раз повторяется слово "тихо", и город, в котором происходит действие – это Тихий – Омут, это то болото, которое грозит затянуть мальчика, которое противостоит стремлению мальчика ввверх, к поэзии, к жизни. И опять даны во взаимосвязи "апокалиптические" символы – солнце и пыль: "...Мечта представляла мне угол сарая, полуосвещенный отблесками тонких *солнечных лучей, пыльными* спицами бегущих из многочисленных щелей..." (217).

Характерным примером того, как Сологуб, развивая деталь, углубляет символическое звучание текста, может служить использование в рассказе "Маленький человек" детали "блеска". В трагическом поединке пигмея (пигмалиона), маленького человека и маленького чиновника и его жены, "высокой и объемистой" (4:173), "исполинши", принимает участие представитель торговой фирмы. Ненавязчиво Сологуб передает это единство миров Сараниной и представителя магазина, – делает он это с помощью выделения общего значения, имеющегося в разных знаках, а также нагнетая и повторяя тот же самый знак. Жену Саранина зовут Аглая, по-гречески "блистающая". А представитель торговой фирмы – молодой человек *"до блеску* причесанный" (192), *"блистательно* причесанный" (193), "молодой человек с *блистательною* прическою". Аглая говорит что-то, *"блистая* любопытными глазами" (194), – позднее же она разъезжает в *"блистательном* экипаже" (197). Атмосфера, создаваемая этим внешним блеском двух персонажей, противостоит отсутствию блеска у маленького человека, в результате чего он как бы лишается права на жизнь.

В этой же главе получает развитие и символика, скрытая в фамилии маленького человека – Саранин. В словаре Даля дается значение этого слова как саранчи. Итак, герой в подтексте сравнивается с мелким насекомым – саранчой; позднее к нему начинают относиться, как к птице (197), голос же его напоминает "комариный писк". Итак, перед нами уже и не человек совсем, а насекомое, птица, комар. А что стоит убить комара?

О роли детали в портрете в рассказах Сологуба писала К. Ханссон[24]; она отмечает стереотипность и символичность сологубовского портрета. Люди, не приспособленные к жизни, – чаще всего показаны в этих рассказах как люди некрасивые, бледные, худые (исключение представляет портретная характеристика Елены в рассказе "Красота"). Жизнеспособные люди – олицетворение "бабищи жизни" – краснощекие, чернобровые, рослые, толстые и румяные. Таковы, например, в рассказе "Улыбка" девочка богатых родителей и нянька Семибояриновых, издевающаяся над бедным, боязливым мальчиком; такова же барыня Урутина из "Утешения": "Урутина, полная, белая от притираний" (4:38).

Существует связь между глазами героев Сологуба и их характерами. У чувствительных и страдающих людей – глаза черные и большие: это глаза Володи и его матери ("Свет и тени"), Ванды ("Червяк"), Сережи ("К звездам"). Зато у плохих и злых людей не глаза, не глазищи, а глазки: это глазки Рубоносова, злые глазки его жены, змеиные глазки Пикилевой – ("Червяк").

Итак, композиция раннего сологубовского рассказа определяется особенностью его содержания: событий как таковых в нем нет, говорится о глубинных метафизических процессах в душах героев –

и лишь в конце герой совершает поступок, чаще всего бессознательно.

Главное место действия рассказов – душа героев, но ее перипетии показаны в "конкретном" топографическом месте, чаще всего не обозначенном, просто в городе или в деревне с лесом. Только дважды упоминается Петербург: а) используется неопределенность, связанная в литературной традиции с этим городом-миражем: так же, как вдруг может исчезнуть город, исчезает и жизнь человека; б) в рассказе "Улыбка" блеск и роскошь Петербурга служат контрастным фоном, на котором ярче выделяется незначительность страдающего героя.

Душевные страдания героя в рассказах Сологуба – не столько реакция героя на внешние события или условия жизни, сколько самостоятельные внутренние процессы. Сам человек – виновник своего страдания, а не "чуждые руки" других людей.

Герой Сологуба – не характер, а душевное состояние; амплитуда колебаний настроений – содержание рассказа.

Пространство с точки зрения местонахождения героя – круг с исходной точкой, откуда герой Сологуба выходит и куда он возвращается. В конце рассказа чаще всего этот круг разрывается – герой освобождается из него, т. е. из жизни.

Действие рассказов происходит на протяжении нескольких дней, описанных подробно с точки зрения душевных метаморфоз героя. Так, в "Утешении" вначале герой живет мечтами "о подвигах, о славе", затем эти абстрактные мечты сменяются мечтами о воскресении погибшей девочки, он постепенно заражается желанием присоединиться к ней. Мысли о ней – "вехи" движения мальчика по городу, они приводят его на чердак (ближе к небу, Рае, раю). Действие одной из глав происходит в воскресенье – говорится о воскресении души героя.

ГЛАВА IV

ПРОИСХОЖДЕНИЕ СИМВОЛОВ В РАССКАЗАХ И РОМАНЕ СОЛОГУБА

1. ВНЕПРЕДМЕТНОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ СИМВОЛОВ У. СОЛОГУБА

Особенностью художественной системы символизма является семиотизация действительности, т. е. возникновение таких представлений о мире, согласно которым всякая вещь есть знак. "Вещь превратилась в означающее".[1] Причем, происходит это за счет ослабления одного из элементов, составляющих знак, т. е. означаемое, отражающее предмет или явление, почти не имеет значения.

Задачей этой главы является анализ структуры главных символов в прозе Сологуба. Многие из них создаются в результате ряда перекодированных пословиц, поговорок, поверий, игрового элемента. При этом предметное значение знака очень незначительно или сведено к нулю. Анализ этих примеров иллюстрирует сам процесс "превращения вещи в означающее".

Так, в рассказе "Червяк" червяк становится символом; он возникает из идиоматического выражения "заморить червяка"[2], наесться. Рубоносов, в сознании которого рождается угроза, что червяк заползет в горло Ванды, был голоден и зол, мечтал "заморить червяка", а Ванда ему помешала. В знаке "заморить червяка" Рубоносов подсознательно нашел наказание Ванде, причем червяк здесь скорее знак, чем объект. В сознании девочки этот знак еще долго остается знаком, расчленяется на морфемы; части знака – морфемы – трактуются символически: "Червяк, – повторяла она и вдумывалась в это слово. Самый звук ей казался странным, и каким-то грубым. Она расчленяла слово на слоги и звуки; гнусное шипение вначале (так все время шипит Рубоносова – стр. 50, 52, 56 – *Л. Кл.*), потом рокот угрозы, потом скользкое противное окончание (в этом скользком есть ассоциативная связь с зеленой, скользкой и противной, как лягушка, Рубоносовой. – *Л. Кл.*)". (Т. 3; 60)

Затем знак-червяк, подвергаясь трансформацям, становится образом[3]: ...и не могла она никак забыть, что в ней сидит червяк, тоненький, еле заметный, и щекочет, словно пробираясь куда-то" (3:69). Превращение знака в образ порождается существующей в литературной

традиции метафорой: опять-таки перед нами внепредметное происхождение образа. Во всех найденных мною литературных примерах образа червяка нет, а есть лишь намек на него при наличии сильного метафорического значения.[4] У Сологуба же образ червя реализуется и преображается: вначале он маленький и тоненький, затем "Ванда ясно представляла своего мучителя. Прежде он был маленький, серенький[5] со слабыми челюстями; он едва двигался и не умел присасываться. Но вот он отогрелся, окреп – теперь он красный, тучный, он беспрерывно жует и неутомимо движется..." (74). Здесь много реалий, образ наглядный.

Многократное пересечение этого образа, отрицательное значение которого очевидно, – со знаками эмоциональной отрицательной реакции Ванды на *всё* ее окружающее: людей, природу, обстановку, даже тени, даже тишину и сумрак (они к ней враждебны), – приводит к тому, что образ червяка, приобретая это абсолютно отрицательное значение, становится символом, отражающим космос, уничтожающий, "загрызающий" девочку. Приведу несколько примеров такого пересечения в точке, условно называемой мною "сердцем": "Червяк грыз ее *сердце*" (74). Стены оказывают такое же влияние на ее *сердце:* "А потом знакомою тоскою глянули на нее стены, знакомою тоскою защемило ее *сердце*" (67); то же ощущение вызывают в ней и люди: "Предчувствие обиды больно зашевелилось в ее *сердце*" (67). Одинаковы действия червяка и ветра, они эквивалентны: "...червяк... то притихнет, то начнет снова, как и этот беспощадный ветер" (69).

В характеристиках людей проходит красной нитью что-то животное: у Анны Григорьевны желтые клыки (47), она шипит, как змея (50, 52, 56), глазки Анны Пикилевой – змеиные (53), Рубоносов рычит (57), подруги Ванды жужжат (59), дети кудахчут (62), Рубоносов мычит (64). А червяк – тоже животное. Животные свойства, присущие людям, роднят их с разновидностью животного-червяка.

Такой же знаковой, а не предметной, природы символические имена хозяев – Владимир и Анна. Есть знаки – ордена Владимира и Анны. В рассказе знак превращен в символ определенного класса людей.

Верным оказывается также утверждение Смирнова, что предметная среда – набор означающих – проектируется на идеальную среду.[6] В "Червяке" такой идеальной средой оказываются воспоминания о родных, родине, родной природе; в рассказе "К звездам" это идеальный мир звезд.

На реализации выдуманной приметы построен рассказ "Прятки". Игра вначале является денотатом, затем происходит преобразование характера ее значения благодаря присоединению коннотативных свойств. Вместо логической оппозиции[7] жизнь/смерть здесь дана оппозиция игра/прятки – смерть. Эта оппозиция возникает в точке пере-

сечения понятия игры с означаемым – обликом и характером мужа героини, означенным пятнадцатикратным повторением знака "холодный": "С мужем ей холодно. Может быть, это потому, что он и сам любит холод – холодную воду, холодный воздух. Он всегда свежий и холодный, с холодною улыбкою, – и где он проходит, там словно пробегают в воздухе холодные струйки" (3:129). "Холодно улыбаясь... вошел он в детскую... распространяя вокруг себя веяние... холода" (3: 133). Он утешал жену "пустыми холодными словами" (142). С помощью знака "холодный" означены:

а) улыбка Неслетаева – дважды;

б) способ его разговора;

в) его состояние;

г) то, что он любит;

д) производимое им впечатление.

И – главное – переносность (обратимость) этого холода. Он заражает им других: "Он... всех смутил своим ясным холодом... Серафима Александровна сразу сделалась ...холодною" (133). В момент скрещивания приметы "Прячется, прячется, да и спрячется, ангельская душенька, в сырую могилку" (137) с характеристикой Неслетаева, и холод и прятки начинают носить символический характер. Холод равен смерти, а прятки означают процесс прятанья от жизни: "Серафима Александровна старалась победить ощущение *холода* и ужаса, охватившее ее при мысли о возможной Леличкиной смерти" (137). Символически причиной смерти является Неслетаев. Трагедия порождена знаком, невозможностью объединения, "неслетаемостью" двух характеров. У фамилии знаковый источник: живость ребенка передана с помощью его сравнения с птичкой. Коннотация образа птицы со знаком *летать* естественна.

Выбор сюжета и, главное, центрального образа в рассказе "Свет и тени" (первоначально "Тени")[8] указывает на господство лексического принципа в структуре произведений Сологуба. Знак *тень* семантически почти открытый. Это создает как удобные предпосылки для многочисленных перекодировок, так и для наполнения образа символическими значениями. Взаимоотношение предмет/тень делает тень знаком. В начале рассказа тени создаются при помощи движения пальцев (игра)[9] – денотата как такового нет, мир оказывается совсем дематериализованным, система знаков замещает собой действительность, создается вторичная отраженная действительность. В своем выступлении на литературном диспуте в 1914 году Сологуб следующим образом определил взаимоотношение предметного мира и мира искусства: "...моделями... являются для него (искусства – *Л. Кл.*) все предметы предметного мира"[10] Но речь не идет ни об их точном копировании, ни об их искажении. Важно создание мира, "подобно-

го миру внешних предметов, но мира действительного, созданного".[10]

Что же представляет из себя этот "действительный, созданный" мир рассказа? Анализ эквивалентных элементов рассказа – в данном случае – мира теней – показывает:

а) эмоционально-двойственную символику теней[11] (веселое-грустное с огромным преобладанием второго; тени делятся на свои, милые/ чужие, наделенные отрицательным зарядом.

б) оппозиция идеальное/материальное: первые же два образа-тени – это образы ангела (идеальное) и быка (материальное). (т. 3, 23)

в) наиболее часто повторяющимся эквивалентным элементом теневых образов рассказа является человек в движении: это странник, пешеход, старик-прохожий, путницы. Путь, путник – традиционные символы жизни. Это движение во всех примерах сопровождается трудностями: снег, осенняя слякоть. Все время подчеркивается наличие ноши и ее непосильность – трудности жизни.

А. "Степь. Странник с котомкою. Кажется, слышна тягучая дорожная песня"·(3:23) Перед нами как бы неподвижный кинокадр. В образе странника есть внутренняя оппозиция между движением, которое должно было бы его характеризовать, – и статикой характеристики, скорее, ее возможным потенциальным разночтением: может быть, странник стоит, а, может быть, и идет. Ощущение неподвижности усиливается назывной конструкцией. Образ фольклорный: странник, котомка, песня. С тягучей песней может быть связана ассоциация тяжелого настроения, страдания.

Б. "Он понимал, на что ропщет этот унылый пешеход, бредущий по большой дороге в осеннюю слякость, с клюкою в дрожащих руках, с котомкою на понурой спине". (27) Образ разрастается, превращается в картину. Повторяющийся элемент – котомка. Здесь страдание находит уже яркое выражение: это роптание – отношение к страданию, это эмоциональный эпитет *унылый;* это жесты – дрожащие руки – и поза (понурая спина), укрепляющие создаваемое впечатление.

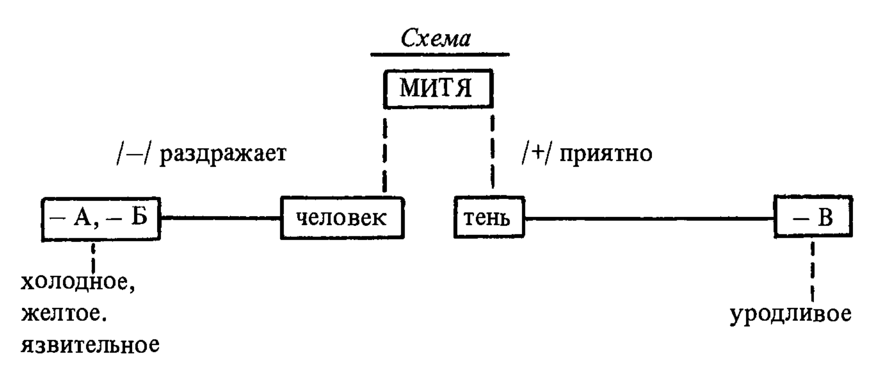
В. "Теперь, вот видишь, старик-прохожий. По колени в снегу. Трудно идти. Один. Чистое поле... Он устал, ему холодно, страшно. Он весь согнулся, такой старый... Вьюга... Стонет... Старик падает". (41) Здесь уже не картина, а сцена. Динамика ее заключается в переходе от состояния к состоянию: идет – трудно идти – падает. Дана обстановка: по колени в снегу, чистое поле, вьюга. При сравнении примеров *А, Б, В* обращает на себя внимание наличие временной прогрессии: *А* – время года не указано, нулевое, любое. *Б* – осень (слякоть). *В* – зима, снег, вьюга. В сцене "В" указана поза героя, и она (эта поза) объясняется. На место эмоционального описания приходит описание психологического состояния (первое характеризует *Б*, вторoе – *В*). Психологическое состояние раскрывается в словах: страшно, холодно, стонет.

Есть кульминация: падает. Все это тени, но представлены они как люди, они являются строительным материалом для образа, картины, сцены.
Г. "...тени бегут, угрюмые, сгорбленные, как бесприютные путницы, торопящиеся донести куда-то ветхий скарб, который бременит их плечи". (39) Схема здесь представлена в перевернутом виде, теперь объект — сами тени, они лишь похожи на путниц. Новым является динамизм картины. Если пешеход в примере Б *брел* — медленное движение как бы через силу, то в примере Г тени-путницы *бегут,* торопятся. Есть и внутренняя оппозиция между ускоренным целенаправленным движением и отсутствием этой цели, ведь у путниц нет приюта, они торопятся *куда-то,* а не в определенное место. Глагол "бременить" несет в себе ассоциативное значение, связанное с тяжестью жизни: "бремя жизни".

Образ определяется с помощью четырех знаков-синонимов. А — странник: в этом знаке, кроме основного значения движения, есть оттенок постоянного передвижения на фольклорном и даже несколько церковном фоне. Б — пешеход: на основное значение движения наслаивается что-то прозаическое, даже связанное со спортом. В — старик-прохожий: образ характеризуется случайностью местонахождения (пришел-пошел-ушел). Г — путницы: особенно ярко подчеркивается здесь связь с путем (путь-дорога), с символикой жизни. Слово окрашено фольклорно. С этой точки зрения синонимами являются А и Г, Б и В. Первая пара вносит фольклорно-сказочный оттенок, вторая — прозаический.
г) *обратимость схемы.* Тени похожи на людей (39), люди похожи на теней: "Угрюмые фигуры людей двигались... как зловещие неприветливые тени" (40). Таким образом вся жизнь превращается в мир теней, приобретает свойства чего-то преходящего, кажущегося, зыбкого, меняющегося.

Напряжение создается и следующей оппозицией: человек/его тень: "Холодное желтое лицо учителя раздражало Митю"; "Тень уродливо перегибается и колышется,— но у нее нет желтого лица и язвительной усмешки, и Володе приятно смотреть на нее". (30)

Схема



Здесь имеются дополнительные оппозиции: раздражает/приятно; следующая оппозиция носит необычный характер: это наличие зла в большей (у человека) и меньшей (у тени) степени. Человек характеризуется наличием двух минусов /– A/, /– B/; тень – одного – B. Меньшая степень зла /– B/ у теней путем перекодировки/сопоставления дает положительный коэфициент = приятно.

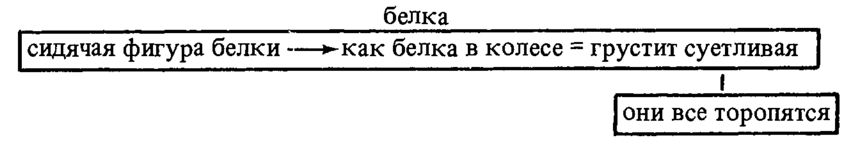
Это символическое замещение знака жизни знаком теней укрепляется и с помощью прямого соответствия, путем подстановки знака равенства. Синонимами оказываются *жизнь* (с ее пустотой, ненужностью, бесцельностью) и *тени* (с их бессмысленным мельканием) (34). Символика здесь дана на уровне идеальных исканий, и коэфициент получается отрицательный. Дальше это отрицательное (как жизни, так и теней) усиливается: "Чтобы и он стал добычею теней, маньяком с узким горизонтом, – прикованный к иллюзиям, к бессмысленным отражениям на бессмысленной стене?" (34) Получается формула: тени = иллюзии = бессмысленные отражения = жизнь.

Во многих рассказах герои Сологуба обращаются за помощью к церкви и в большинстве случаев не получают ее. Мать Сережи в церкви молит о помощи, а в ответ "тени от свеч падают на черное платье Евгении Степановны и на пол, и *отрицательно* колышатся" (38). Это отрицательное колыхание теней лишь знак, совершенно не связанный с предметным значением, хотя и имеет своим источником предметы (свечи); оно полно символического значения. Сравнение с естественным языком указывает на произошедшую перекодировку, созданную с помощью оппозиций и эквивалентностей, наличествующих в тексте. Отрицание здесь – общее отрицание жизни, смысла во всем.

Отмеченное значение усиливается при новом пересечении знака теней со знаком, взятым из временного-светового поля: сумерки/ночь. Это сумерки жизни (24); ложились сумерки (25); жизнь – мелькание теней, сливающихся в густеющих сумерках (34); над ними спускается ночь (43). От метафорического значения сумерек-конца жизни к временно-световому наполнению того же знака – а затем связь теней как отрицания жизни с отрицательным значением, заключенным в знаке сумерки, – к полному отрицанию, т. е. к полярному наполнению новым, но отрицательным значением – ночь.

Еще пример того, как знак рождает символ. Образ белки встречается в рассказе три раза. Ее источник – движения рук: "Это сидячая фигура белки" (12). Отсутствие движения у белки – это как бы нулевое значение знака. Дальше вместо наглядного развития образа дан динамически-психологический знак без самого образа, дана поговорка "как белка в колесе". (13) Образ является вторичным, перекодированным. Знак наполняется символикой, пересекаясь в значении суеты с характеристикой действительности; символика усиливается: это "мелькание маленьких дел", и "все время они торопятся" (13), жизнь это

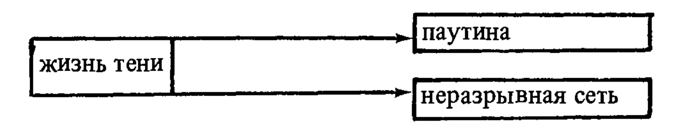
"бессмысленное мелькание". Ближе к концу рассказа уже более развернутый образ белки в картине теней: "Она грустит над опустелым дуплом" (27). Этот образ – символ суеты жизни, отнявшей у белки ее детей.



Слово *грустит* окрашивает символ эмоционально.

Это "суетливое" является и центральной характеристикой теней: они бегут, теснятся, скрещиваются, колышутся, ползут, теснят, реют – все динамические глаголы.

Динамика образа жизни теней углубляется следующим образом:



Паутина и сеть как бы лишают свободы героя, он не в состоянии просто жить, превращается в раба теней.

В то же время тень традиционно связана со смертью: это тени умерших, царство мертвых – царство теней, это призраки. Оказавшись во власти мира теней, герои символически гибнут.

Дополнительный эквивалент: смутные тени/смутные страхи. Общий эпитет превращает тени и страхи в синонимы. Благодаря неопределенности и многозначности понятия, тени – это и страх перед жизнью и страх перед смертью.

Название рассказа "Жало смерти" и эпиграф к нему взяты из Евангелия, из первого послания к Коринфянам (15:56). Приведу из Евангелия отрывок, содержащий как цитируемые Сологубом, так и предшествующие им слова:

– Смерть! Где твое жало? Ад! Где твоя победа?
– Жало смерти – грех; а сила греха – закон.

В рассказе производится перекодировка знаков, смысл рассказа Сологуба – в победе смерти. Перед нами как бы вариация на тему.

Знаковой природы "змеиный" образ в характеристике Ваниных глаз: "Он смотрел на ребятишек ясными, словно змеиными, глазами" (4:141). Образ змеиного является производным от знака "жало" в названии рассказа и в эпиграфе к нему. В контексте же эпиграфа, в котором упоминается ад, образ Вани становится проводником адского, демонического, как и образ змея в Ветхом Завете. Злое, опасное,

искушающее в Ване опять-таки подкрепляется поверьем, упоминемым в рассказе: "Еще сглазит, проклятый... глаз у него нехороший" (4:142).

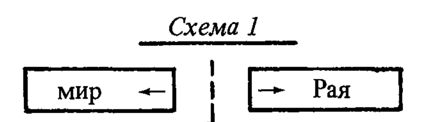
Оппозиционные образы Саши и смерти в рассказе "Земле земное" обладают и эквивалентными значимостями. И смерть и Саша *смотрят*, Саша – глазами, а смерть – она безглазая, но смотрит и видит. Источником оппозиции глаза Саши/безглазая смерть является поговорка, народный эвфемизм смерти. "Безглазая заглядывается" – этот как бы абсурдный образ переводит все в непредметную, внелогическую, более глубинную область. (172)

Есть в рассказе и ситуация, когда Сашины глаза начинают видеть неземное и перестают видеть действительное – мир денотатов: он заглядывает в смерть, в загробный мир, на секунду видит образ умершей матери – опять взгляд Саши и безглазое видение смерти скрещиваются, становясь эквивалентами. Саша "...широкими черными глазами смотрел перед собой, мимо померкнувшего для него мира" (3: 181).

Следующий пример того, как из знака рождается образ, взят из рассказа "Утешение". Процесс падения девочки передан следующим образом: она "упала... как сброшенный с чердака узел с бельем" (4: 31). Возникший в сравнении знак "чердака" затем превращается в настоящий чердак, куда пять раз приходит Митя и который является как бы ступенькой на его пути к освобождению, остановкой по дороге в рай, где он найдет утешение.

Динамика образа Мити определяется динамикой означаемого: образом погибшей Раи, проходящим ряд трансформаций. Ее образ дан в рассказе четырнадцать раз. Вначале подчеркивается роль Митиного воображения и – роль искусства (творящего жизнь): "Все отчетливее становился в Митином воображении Раечкин образ, как будто кто-то дорисовывал его медленно и тщательно тусклым свинцовым карандашом" (44). Затем Митя видит во сне Раечку такой, как он видел ее до падения, радостной и смеющейся (49). Следующее видение Раи – на кладбище; чтобы увидеть ее, надо закрыть глаза. Образ здесь из статики переводится в динамику, "оживает" (48). Повторяющейся деталью являются ее светлые волосы, рассыпанные по спине – наглядность, живость образа (49). Мир и Рая обособлены, это две не соприкасающиеся сущности: "Все проходило сзади ее призрачного тела, и она оставалась, не заслоняя мира, не смешиваясь с ним, совсем особая" (51).

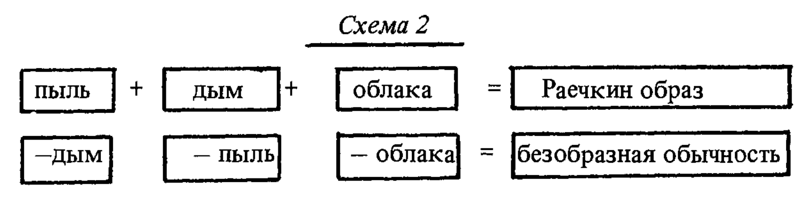
Схема 1



"Пыльные вихри, дымовые столбы и облака слагались для него в Раечкин образ. Но рассыпалась пыль, рассеивался дым, убегали об-

лака, – безобразная обычность снова представала и томила Митю". (51)

Схема 2

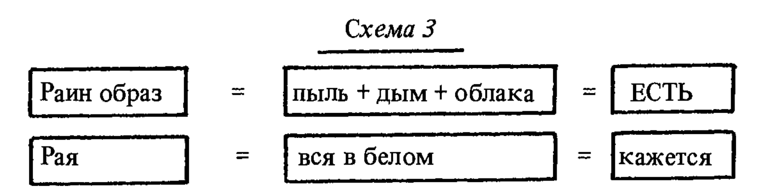


Возникает оппозиция Раечкин образ/безобразная обычность. Вторая часть оппозиции "безобразная" дает возможность двойной расшифровки: а) "безобразная" равно без образа, отсутствие образа, его нулевое значение; б) "безобразная" равно уродливое, отрицательное значение.

2) дым, пыль, облака – все, что принимает участие в создании образа Раи, отмечается малой материальностью, предметной непрочностью, нестабильностью. Мало предметное обозначающее легко превращается в означающее и затем, становясь Раей, т. е. живущей в раю, превращается в символ настроения.

Интересно развитие образа пыли. Вначале это отрицательный знак, это столбы пыли и сора (28). Затем знак этот наделяется дополнительным значением, связывается с образом Раи: "...кровь текла медленно из-под золотистых девочкиных волос, яркою струйкою, и смешивалась с пылью и сором" (32). Кровь девочки мешается с пылью и сором, последние наполняются ее значением, начинают ее выражать. Потом образ Раи определяется белым цветом: она в белом платье и белых башмаках, опоясанная белою лентою, украшенная белыми цветами, но это "Мите казалось" (51). Итак:

Схема 3

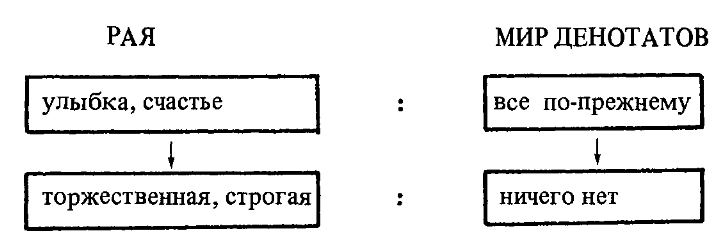


Образ Раи из означаемого превратился в означающее, в символ белого-чистого, смерти, рая, радостного.

"– Отчего ты белая? – тихонько спрашивает Митя.
Тихонько отвечает Рая:
– Только мы – белые. Вы все – красные... У вас кровь". (70)

Есть оппозиция белого/красного; живого/мертвого; горького/радостного.

Потом Рая является Мите на чердаке, она улыбается, на ее лице сияет счастье (57); в сумраке на лестнице она улыбается, она прозрачная, и "все при ней оставалось по-прежнему" (62); на реке Снов она "торжественно сияет", она "строгая", и "ничего нет, кроме нее" (67). Мир денотатов (все) на лестнице существует, Рая на него не оказывает влияния; на реке мир денотатов исчезает, получая нулевую характеристику. Образ Раи трансформируется, становится носителем счастья и улыбки, а затем торжественности и строгости.



Если на лестнице Рая прозрачная, то на реке Снов она туманная (67). Знаком, характеризующим Раю, оказывается особенность, присущая месту: туман есть на реке. Постепенно образ Раи начинает объединяться с космосом.

Затем со значением образа Раи скрещивается значение/действие мифологического имени, причем само имя Ариадны[13] не названо: "...белые руки ее двигались неспешно и мотали длинные тонкие нити", "Рая светло улыбалась и неспешно мотала длинные тонкие нити" (72). Так вносится дополнительный код в образ Раи. Это те путеводные нити, которые укажут Мите путь к спасению.

2. ИМЯ-ЗНАК КАК СЮЖЕТ РАССКАЗА, МОТИВИРОВКА СОБЫТИЯ, ХАРАКТЕРИСТИКА ГЕРОЯ

Об отношении Сологуба к имени можно судить по следующему отрывку из стихотворения:

Реет имя ВЯЧЕСЛАВ.
Вящий? Вещий?
Прославляющий ли вещи?
Вече иль венец?

Слава? Слово? или слать?
Как мне *знаки* разгадать?
    Цепь сковать
Из рассыпанных колец.[14] (331)

В этом шутливом стихотворении есть и отношение к имени как к содержательному знаку, а не к безразличному обозначению. Некоторые имена проясняются в самом тексте сологубовских рассказов, например, имя няньки в "Земле земное": "Епистимия – знающая, – вспоминал Саша значение старухиного имени..." (3:182). Старуха глубоко, внутренне понимает сущность жизни. Разговорная форма этого имени тоже упоминается в рассказе – Лепестинья. Прозвище напоминает о лепете или лепестке. Лепестинья близка к природе, жизненно мудра. Сама природа ее устами убеждает мальчика в необходимости жить. Сюжет рассказа – это мысли и переживания ребенка, старающегося понять тайну жизни. Ответ дан образом и именем Лепестиньи.

В рассказе "Улыбка" фамилия объясняется функционально, значение из плана шутки переводится в символический план: "У матери... фамилия Матушкина, потому что бабушка ей не бабушка, а матушка". Герой – Игумнов, потому "что его дедушка был игумном" (118). В такой трактовке фамилии много верного, соответствующего характеру героя. Игумнов – от игумен – настоятель монастыря, монах, человек не от мира сего. А наш герой – человек не для мира сего. Опять фамилия – образ сюжета.

В том же рассказе есть человек по фамилии Курков. Это преуспевший в жизни бывший сослуживец слабого героя рассказа. Именно человека с такой фамилией встречает он незадолго до самоубийства. Курков оказался как бы символически-психологическим курком оружия, убивающего героя, а также мотивировкой этого события.

Знаком, на котором построен рассказ "Рождественский мальчик", является фамилия героя: Пусторослев. В одном из стихотворений Сологуба упоминается пусторосль:

Прикинется котом
Испуганная нежить.
А что она потом
Затеет? Мучить? Нежить?

Куда ты не пойдешь,
Возникнут пусторосли.[15]

Сологубовское примечание к этому стихотворению – "Роман из жизни домовой нечисти".[16] Дикман, комментируя стихотворение, дает следующее толкование слова пусторосль: дрянные кустарники.[16]

Пример расширенного и индивидуального толкования этого слова есть у Иннокентия Анненского: "...что-то глупо-кошмарно-дико разросшееся, вроде назойливо не сказанных и цепких слов, из которых иной раз напрасно ищешь выдраться в истоме ночного ужаса".[17] В рассказе этот знак имеет несколько значений: а) характеристика героя, бесполезность его жизни, существование просто так, попусту, незаполненность жизни; б) живущие в его подсознании нежити, пусторосли. О подсознании героев Сологуба Гершензон писал: "За нашим дневным сознанием, беспрестанно захлестывая его своей волной, живет и движется другое, заднее наше сознание, бессмысленно-мудрое, стихийное, родовое".[18] Рассказ повествует о столкновении сознания с подсознанием у Пусторослева, так что и здесь фамилия-знак является и сюжетом рассказа.

Имя и фамилия оказываются масками, личинами людей:

Рубоносовы – "Червяк" – уничтожили, "зарубили" девочку.

Ловлев – "Свет и тени" – ловит тени, мечту.

Кораблев – "Земле земное" – его, как корабль, влечет куда-то.

Рая – "Утешение" – от "рай". Дано и текстовое объяснение: "Я уже не Раечка... Меня зовут Рая, потому что я живу в раю".

Семибояриновы – "Улыбка" – фамилия богатых, властных людей.

Пикилева – "Червяк – от "пике" (материя) или "пика" (оружие).

Елена – "Красота" – мифологическая Елена, символ красоты.

Валерия – "Белая мама" – от латинского "сильная". Имя поясняется текстуально и выполняет сюжетную функцию. Она своей силой как бы наделяет героя.

Интересны фамилии учителей в рассказе "Утешение": *Пружинин* – марионетка? *Коробицин* – коробка, коробить? *Власов* –вялый (греческое); он умер, и такова же фамилия семьи, живущей на чердаке, где находит отдых Митя. Семья эта представлена почти как неживая, и Митя находится на пути к смерти.

Отдаленно-символические и в то же время важные для композиции рассказов – часто присутствующие в них образы слуг (то же верно и в отношении их имен). В рассказе "Свет и тени" трижды упоминается Прасковья. Ее образ предвещает смерть: "Когда Володя смотрел на ее *мрачное, словно каменное лицо,* ему ...хотелось узнать, что думает она длинными зимними вечерами... когда *холодные спицы,* позванивая, мерно шевелятся в ее *костлявых руках* и *сухие губы* ведут беззвучный счет.

Безнадежно уныло и строго ее окаменелое лицо". (3:19) Дважды повторенный эпитет "окаменелое", "каменное" подчеркивает что-то неживое. Холодные спицы, мерно, костлявые руки, сухие губы – это

и реальная характеристика человека, и атрибуты образа смерти. Прасковья представляет собой смерть в жизни. Она присутствует как немое осуждение мечтающих героев: "Он поскорее ушел из комнаты, не решаясь поднять глаз на унылое Прасковьино лицо" (40).

Прасковья – пятница (по-гречески) – связана с постом, олицетворяет пост в жизни. "Во имя Святой Параскевы ставились часовни на распутье. Поэтому пятницей стали называть "раздрожье, распутье".[19] Не случайно такое имя дано прислуге героев, находящихся на распутье их жизни. И еще раз ее немой упрек – незадолго до конца: "Послышались Прасковьины шаги, и Евгенья Степановна вспомнила, что она делает нелепое" (42).

Служанку в рассказе "Червяк" зовут Маланья, что означает черная, темная, мрачная, жестокая и что соответствует происходящему в рассказе и его атмосфере.

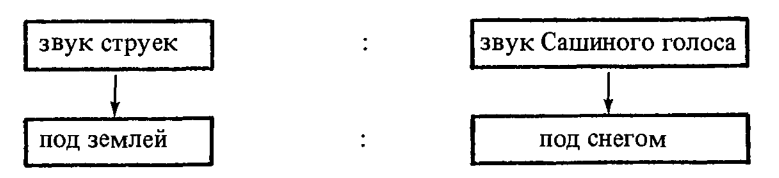
Клички собак тоже символичны. Так, в рассказе "Червяк" собаку Ванды на родине звали Полканом – обычное, домашнее прозвище. А городскую собаку зовут Нероном, и она угрюмая. Нарочитая, нерусская кличка, к тому же напоминает о жестоком разрушителе.

Итак, имена у Сологуба – это не только знаки, но и символы. Они не только отличают одно от другого, но и несут дополнительное значение характеристики, иногда простой и однозначной, иногда, как в случае Пусторослева, – сложной и многоплановой.

3. МОДЕЛЬ МИРА В ПРОЗЕ СОЛОГУБА КАК СИСТЕМА СИМВОЛОВ[20]

а) Семантическое поле пространства

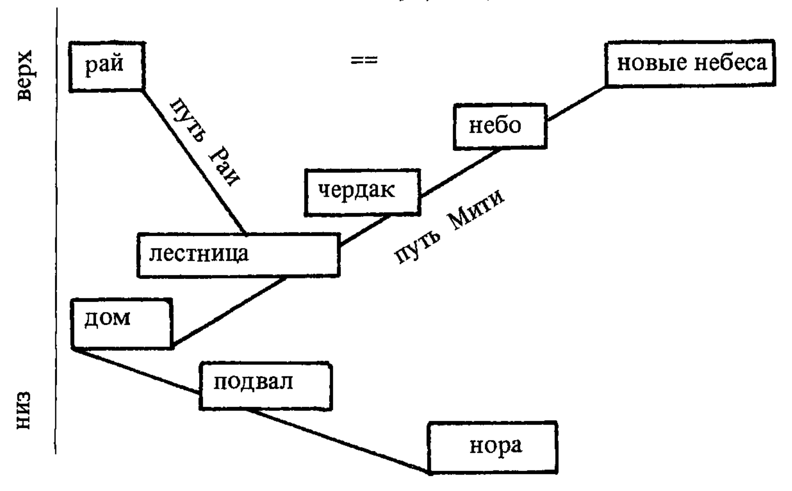
Для Сологуба характерна модель мирового устройства, ориентированная по вертикали, оппозициями здесь являются верх/низ с вариантами положительного/отрицательного; земного/небесного; райского и так далее. "Низ" в значении подземного как оппозиция к тому, что на Земле, на поверхности, обладает значимостью, сближающей его со значением "верха". "Внизу", "под" – выступают как эквиваленты истинному, настоящему, не кажущемуся. Так, в рассказе "Земле земное" как звуки природы, так и голос близкого к природе мальчика даны как бы снизу: "...и чистый, как *подснежный ручей,* голос его звенел нежно и сладко" (3:172); "Какие-то струйки тихо звенели *под землей"* (171).



И голос Лепестиньи – в своем фонетическом звучании являющийся знаком, относящимся к звуковому полю (лепетать) и к природному полю (лепестки), тоже дан в связи с природой: "Ее голос звучал подобно печальному шелесту в камышах над водою" (188). И здесь есть символика верха/низа: над/под. Мальчик стремится понять жизнь, он еще не примирился с ней – его голос сравнивается с подземными звуками, а голос мудрой, знающей жизнь Лепестиньи – *над* водой.

$$\frac{\text{над}}{\text{под}} : \frac{\text{Лепестинья}}{\text{Саша}} : \frac{\text{знающая}}{\text{ищущий}}$$

Схема 1: Оппозиция верх/низ (Рассказ "Утешение")



а) в подвале Митю истязают, там не люди, а звери (нора), там домовые, злая земная сила: "Домовой не тронет..., нам дворников надо бояться, да хозяина *домового*" (55–56). Произошла перекодировка знака домовой (это человек, злой дух в виде человека, а не потусторонней силы). Есть здесь и каламбур.

б) лестница двунаправленна и двузначна. Вначале эта лестница – означающее, внепредметное – ведущая прямо в космос, в идеальную "плоскость", пространство. Она белая и широкая, с красными и багряными ступенями, по ней Рая идет в рай, туда, где "огни и звезды" (77). В двойственном ключе описывается лестница, по которой поднимается

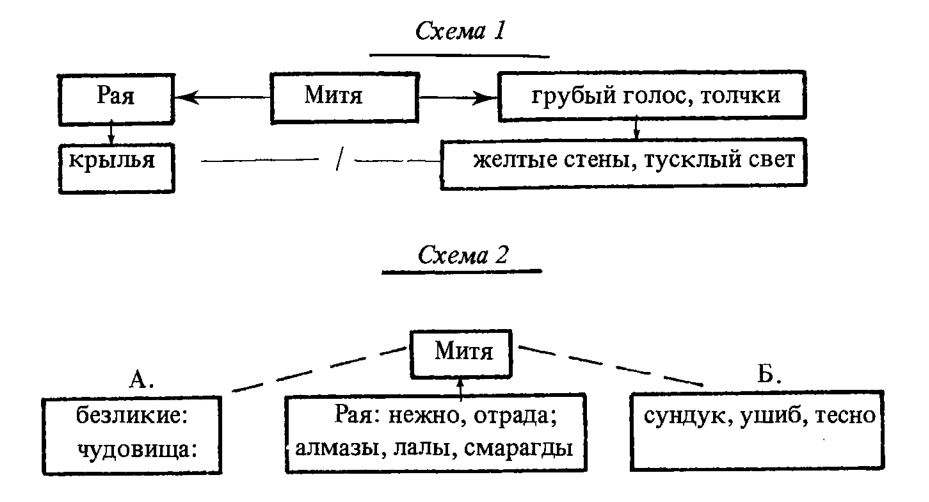
Митя, чтобы броситься вниз. Это и черная лестница, и лестница, ведущая в рай.

в) чердак дан как оппозиция подвалу, в подвале люди-домовые, а на чердаке тоже люди, похожие на неживых, на привидения, но на добрые привидения, все время Дунечка – жительница чердака – сравнивается с Раечкой. На чердаке Митя как бы приобщается к новому миру, где все тихо и спокойно.

г) С чердака близок путь к небу: "Небо-то как близко!.."; "пустынное близкое небо". (4:55) – восклицает Митя. Это "предметное", реальное небо показано несколько раз, затем оно путем перекодировки "распредмечивается". Помогает этому процессу и то, что и в начале оно "словно ветхое" (51). Ведь ветхий – "это разрушающийся от старости"[21], т. е. предполагающий разрушение, исчезновение и так некрепкой материи. Затем Митя видит новое, как бы "непредметное" небо: "Новое небо откроется" (77).[22] Новое небо, конечно, небо символическое, говорящее об иной жизни и иных мирах. Оппозиция небо/новое небо равнозначна оппозиции жизнь бедная, земная, узкая/жизнь светлая, прекрасная. И дальше: "Она говорила о новых небесах, – там, за этими *истлевающими,* страшными" (84). Ветхое небо синонимично истлевающему, но усиливается значение его исчезновения, приближения к нулевому знаменателю, который потом замещается новым небом, окрашенным положительным знаком. Небо, небеса здесь из просто космического понятия превращаются в топологический знак ангельской обители. Рая показана как ангел с белыми крыльями (85), а жизнь на земле – это дурной сон ангелов (57).

д) Интересна пространственная перекодировка: Митя, бросаясь с чердака вниз, попадает в рай, на новые небеса, наверх.[23] Происходит это путем нарушения логических пространственных связей, замещающихся "идеальными". Подобную же перекодировку можно видеть и в рассказе "К звездам". В момент перехода Сережи в идеальный мир звезд они как бы перемещаются, оказываются внизу, а он смотрит на них сверху (идеал): "Сережа смотрел *вниз* на их (звезд – *Л. Кл.*) сияющую бездну *со своей высоты,* и ему не было страшно, что теперь все эти *звезды... не вверху, а внизу, под ним"* (3, 106).

Путь снизу, из гнетущей действительности – вверх, в рай, на свободу герои Сологуба часто проделывают во сне – они летят: "Потом Коле снилось, что он... летит под потолком... Наконец из высокого темного окна... вылетел он на свободу, поднялся высоко под небо... (4: 122). У Мити, видящего во сне Раю, появляются крылья, "он летит и тонет в воздухе... Вдруг раздается грубый материн голос... Толчки, пробуждение, испуг и тоска. Желтые стены... "(4:77). Здесь (и в следующем явлении Раи) дано столкновение Мити и Раи с обыденностью:



1. В первой схеме есть оппозиция обыденности с Раей, Мити с обыденностью и эквивалент Мити и Раи. Рая дает крылья – обыденность отталкивающая, бьющая, тусклая. Во второй схеме оппозиция расширяется, враждебные Мите элементы – это а) действительность, преображенная фантазией в символ зла (безликие чудовища), лишенные самого главного – Лика [24]; б) быт с его теснотой и ограниченностью – А и Б окружают кольцом явление Добра (Раи) с двух сторон, усиливают Митину потребность вырваться из этого тесного круга жизни.

2. Раньше Рая являлась, украшенная жемчугами, теперь – алмазами, лалами и смарагдами. Все три названия – устаревшие или поэтические синонимы к более распространенным названиям бриллианта, рубина и изумруда. Все они есть в поговорке: "Ал лал, бел алмаз, зелен изумруд".[25] И в поэзии Сологуба: "Белей лилей, алее лала / бела была ты и ала".[26]

3. Жемчуг по народному поверью – слезы людей, алмаз – ангельская слеза. [27] Изменения указывают на трансформацию Раи, на ее превращение из девочки в ангела.

Лотман пишет: "Наряду с понятием "верх-низ" существенным признаком организации пространственной структуры текста является оппозиция "замкнутый-разомкнутый".[28] Знаки "улица, переулок, проходной дом" входят в систему пространственных символов рассказов Сологуба. Рая, а потом Митя – "Утешение" – падают с четвертого этажа *проходного* дома (4:96), как бы символа проходящей жизни, где оба они не задерживаются надолго. "В сторону от сквозных улиц отходили безнадежные тупики..." (94), – читаем мы там же. Перед нами сквозные проходные улицы. О символичности знака тупика говорит эпитет "безнадежные", взятый из семантического поля психологического контекста. Из тупика выводит Митю вид слобод за рекой Снов, т. е. сны, миражи: "Слободы за рекой нежные и молчаливые, почивали в золо-

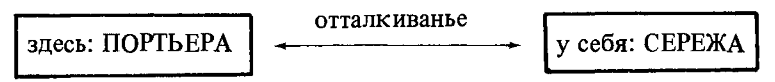
тисто-лиловых грезах" (95); "...усталый мальчик... любил каких-то добрых людей, которые там за рекою в золотисто-лиловых грезах" (96). Золотисто-лиловые грезы здесь являются оппозицией к тупику.



Создается дополнительная оппозиция: люди в городе /какие-то добрые люди в золотисто-лиловых грезах. Не в далях, которые сами собой напрашиваются. Здесь нет денотата, а есть обозначающее – грезы. Интересна близость этого золотисто-лилового к определению Блоком символизма в его статье "О современном состоянии русского символизма".[29]

Важную роль в ранней прозе Сологуба играет пространственно-ограничительный символ (в том числе и выход за его пределы). Так, например, само название "К звездам" говорит о прорыве в безграничное. Такова же символика стены, часто отмечавшаяся критикой[30] в рассказах "Свет и тени" (33), "Червяк" (67, 70), "К звездам" (92). Но стена и ее эквивалент могут быть окрашены и положительно, когда они помогают страдающему герою создать хотя бы иллюзорную перегородку между ним и окружением: в "Червяке" Ванда а) хочет забиться *в угол* и поплакать; б) хоть *одеялом прикрыться* (одеяло – эквивалент стены – *Л. Кл.* – от докучливых, ненужных людей); в) сидит, *закрывшись руками* от подруг. Тщетность усилий Ванды убежать и спастись передана постепенным упрощением, утончением "перегородки": от стен – угол, к материи – одеяло, к рукам – а что можно сделать голыми руками?

В рассказе "К звездам" роль пространственного препятствия[33] играет портьера (и ее эквивалент): "Красная портьера неприятно задела его... по голове шершавою материей" (96). Эта портьера имеет отрицательное значение, так как она препятствует движению, так как она яркая, красная, грубая, шершавая. "Портьера была повешена, конечно, только для того, чтобы задевать его шершавою материей. Она была красная, и осталась за ним, а он ушел к себе". (102) Здесь портьера уже угрожает Сереже. Ситуация "Сережа – портьера" дает теперь большее напряжение. Цвет обособляется и подчеркивает преодоление преграды.



Как Сережа, так и звезды находятся в оппозиции к пространственным препятствиям, между собой являясь эквивалентами. "Он томительно ждал вечера, когда опять снимется эта *светлая тяжелая завеса,*

которою солнце закрывает звезды" (3, 103). "Он лежал... и смотрел на белую штору и тихо смеялся..." (103). *"Белое полотно* разостлал кто-то между ними (звездами – *Л. Кл.*) и Сережею" (106). Приведу вехи процесса трансформации препятствий и их обратимости: а) красная портьера; б) светлая завеса; г) белая штора; г) белое полотно = д) ангел плюс звезды.

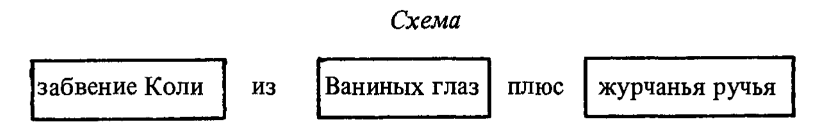
Почти во всех рассказах Сологуба о детях есть ангел: например, в "Свете и тенях" (3, 20), в "Червяке" (74). Исходным моментом появления ангела в рассказе "К звездам" является означаемое – сознание героя, а не обозначаемое: "Живут ли там ангелы с белыми крыльями и в золотых рубашках, думает Сережа" (85). Ангельское наделено традиционной идеальной сущностью, противопоставленной темному, белые крылья – земному. Затем из означающего, объединенного с распредмеченным "осимволенным" образом звезд рождается означаемое – образ ангела с золотыми крыльями: "Великий кроткий ангел подставил его (Сережи – *Л. Кл.*) груди белое крыло и нежно обнял его, и закрыл его глаза легкою рукою. И в его объятиях навсегда и обо всем забыл Сережа" (108). Происходит пересечение и объединение значения звезд с золотыми крыльями и ангела – с белыми. Эпизод является обращенной парафразой стихотворения Лермонтова "Ангел". Тихая песня ангела у Лермонтова – тихая песня звезд у Сологуба. Бог, великий у Лермонтова, – великий ангел у Сологуба; у Лермонтова: "И душу младую в объятьях он нес / Для мира печали и слез" – у Сологуба те же объятия, только направленность движения обратная: *из* мира печали и слез. Скучные песни у Лермонтова – это скучные и грубые звуки у Сологуба.

б) Стихийное начало (положительный полюс) – город и его символ – камень (отрицательные полюс) в модели мира Сологуба

В статье "Вражда и дружба стихий" Сологуб упрекал современного человека за отрыв от стихийных сил природы. Стихии в модели мира Сологуба находятся на положительном полюсе в качестве оппозиции к современной цивилизации, символами которой являются город и, главное, камень, твердый, безразличный, помогающий уничтожению человека – камень, из которого сделаны мостовые, дома, улицы... *"Ветер,* вольно веющий, ветер чародей... Мы оградились от него стенами... *'Вода,* вольно струящаяся... равняющая всех..." (10: 216) Стихийные силы, показываемые Сологубом наиболее часто, – это вода (почти в каждом его рассказе) и огонь.[32]

Активный герой рассказа "Жало смерти", Ваня (ангел? демон?) характеризуется своим сходством с водой – вода жидкая и прозрачная, она хитрая, она уничтожает обрыв – внешняя характеристика буквально повторяется в описании глаз Вани, и ведет он себя, как вода, он тоже хитрый, он приводит к гибели Колю и себя. Постоянно повторяется в характеристике Ваниных глаз знак "прозрачный": (113, 115; 119, 120, 124, 139, 140, 141, 144, 147). Этот знак, вступая во взаимодействие с другими денотатами, создает новые оттенки значения. Сопоставление с водой проводится и в самом тексте. Действие происходит возле прозрачной и холодной воды (130) – а у Вани холодные и прозрачные глаза (140); холод – дополнительный знак, усиливающий эквивалентность Ваниных глаз и воды. И дальше – "Очарование Ваниных взоров... влекло его в лес, в овраг, где журчит ручей о том же, о чем говорят ему Ванины прозрачно-светлые глаза, наводящие забвение" (144). Здесь уже общность Вани и воды (глаз человека и стихийной силы) выражается в одинаковом психологическом воздействии на душу.

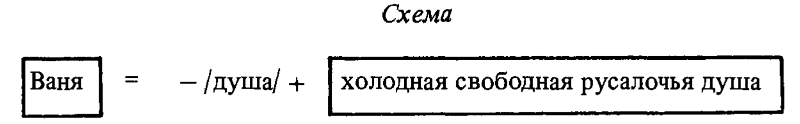
Схема



Незадолго до смерти в Ване "только жили глаза и блестели жидким прозрачным блеском" (148) Жидкое, прозрачное равняется воде. Знак равенства проявляется отчетливее.

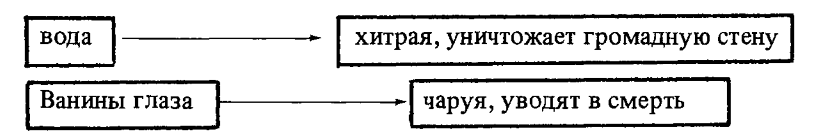
Эквивалентен образ Вани и другой стихийной силе, близкой к воде – русалкам. "Ваня посмотрел на Колю прозрачными русалочьими глазами" (4:420). Значение знака "русалочье" получает расшифровку позднее: "Словно кто-то тихими воровскими руками вынимал из него душу и заменял ее холодною и свободною стихийною русалочьею душою" (129).

Схема



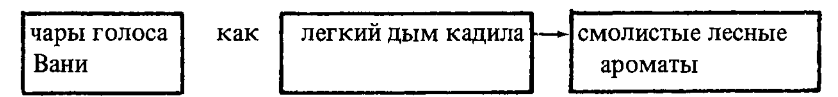
Итак, эквивалентом к русалочьему является ее стихийность. Опять-таки приходят на память стихи Лермонтова, его характеристика туч, тоже стихийного явления: "вечно холодные, вечно свободные".[33] В обратном перенесении на глаза (и душу) Вани начинает складываться образ человека, близкого к стихиям, схожего с ними, поэтому-то он и уходит во вневременную вечность смерти; и уходит с помощью стихийной силы воды.

Эквивалент природы /настроения усиливается на протяжении рассказа. Знаком, объединяющим эти две ценностные сущности, является, например, знак "струйки": "и легкая струйка лихорадочно-веселого возбуждения пробежала по Коле" (131). Ваня пристально глядит "в струящуюся возле его ног воду" (119). Ценностная сущность как воды, так и Ваниных глаз раскрывается в их разрушительной силе. Создается тройной эквивалент: Ванины глаза / вода / разрушение / смерть:



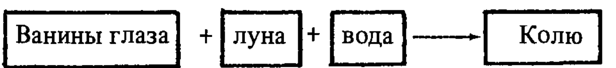
Глаза равны воде равны смерти в воде.

Соотношение стихия / человек проявляется и в эквивалентном сопоставлении запахов: "Чары его голоса, как легкий дым из потухшего кадила, казалось, расточились в смолистых лесных ароматах" (4:141).



Создается единство голоса и запахов леса (природа).

Появляются фольклорные мотивы – леса, чар – (повторяющийся мотив в Ваниной характеристике – 120, 139, 144, 147); таким же сказочным мотивом, обладающим способностью чаровать являются и русалки, и луна, которая тоже ворожит: "Завороженные, стояли они, (глядя на темную воду – Л. Кл.), и не было им уже дороги назад" (149). Чары Вани и чары воды слились, объединились. А луна: "Ее (луны – *Л. Кл.*) свет был тихий, неживой, и сквозь ветки проникал ворожащими и робкими лучами" (147). Итак, ворожат

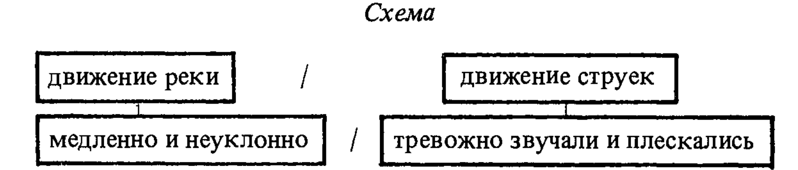


Есть и эквивалент Вани и луны: Ваня зеленый и луна светлозеленая (147), свет луны неживой и лицо Вани неживое (147). Дети гибнут, а "мертвая луна, ясная и холодная, висела над темным обрывом" (150).

Двойственность всего, единство противоположностей – основа отношения Сологуба к миру. Знаком раскрытия этой двойственности в рассказе "Земле земное" является характеристика той же стихии воды. "Река была *тихая,* вся гладкая да ясная на солнце. Но маленькие струйки тревожно звучали, ударясь о берег, – а река стремилась медленно и неуклонно" (3:173).

Здесь трижды упомянут ручей – и река, текущая, вода в движении – душа героя в дисгармонии, ищущая направления, тревога в настоящем, намек на покой и ясность в потенции.

Схема



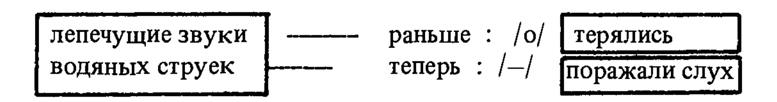
"Действие" рассказа "Лелька" происходит на реке. Эта река "...давно уж обмелела, сжалась в своем широком русле, как червяк на зеленом листе, и затихла" (3:211) – нет ли в самом начале уже намека на будущее мальчика, не является ли река метафорическим выражением будущего "обмеления" героя, его мечты?

Дальше вода олицетворена и показана в движении – движение души, духа? "Берега раздвинулись, река разлилась вдвое шире, заструилась ленивей и глаже" (3:211) – вот другое будущее мальчика, – успех (ширина реки) и отсутствие быстрого движения. Не случайно река, ее движение опять олицетворены – она разленилась. Конец грустнее: "Жалобно зароптали речные струи, плещась и разбегаясь, и повлекли за собой, в мглистый туман остроносый челнок" (218). В этом челноке мальчик с его будущим. Жалобный ропот струй – не будущий ли ропот мальчика, влекомого этими струями?

В рассказе "Утешение" в одиннадцатой главе Митя переплывает в ялике реку Снов. Само название выводит нас из конкретного мира реки в мир метафизических ценностей, сущностей. Река дана в движении. Река *покачивает* ялик, дует легкий ветер, и воду рябит. В таком же беспокойстве и динамике находится душа Мити. На воде солнечная полоса, на нее смотрит Митя, и она вся сверкает, колышется и радуется. Подсознание души ребенка, как в зеркале, отражается в этом: во всем трагичном и тяжелом, что переживает герой, есть и что-то радостное. Это видение Раи, которое будет ему на реке. Тут она сообщает ему что-то важное – что она в раю. С этого момента, с этого места в подсознании герой начинает все интенсивнее двигаться в сторону самоубийства, т. е. к смерти, т. е. в направлении к раю.

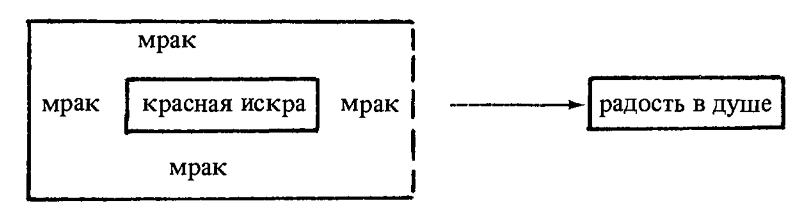
Ощущения, испытываемые мальчиком при движении ялика, напоминают предсмертные ощущения: "Когда лодка спускалась с гребня широкой и длинной волны, поднятой пароходом, Митино *сердце замирало,* и это жуткое ощущение было приятно" (4:66).

В рассказе "Красота" прислугу, внесшую сумятицу в душу героини, зовут Макрина – от мокрицы, отрицательная сущность, связанная с водой. Происходит перекодировка отношения Елены к ней, к ее словам. Эта перекодировка подчеркивается с помощью оппозиционно окрашенной водной сущности: "Неприятно было... слушать ее (Макрины – *Л. Кл.*) льстивые слова, которые прежде терялись в лепечущих звуках водяных струек, а теперь поражали слух" (4:18).

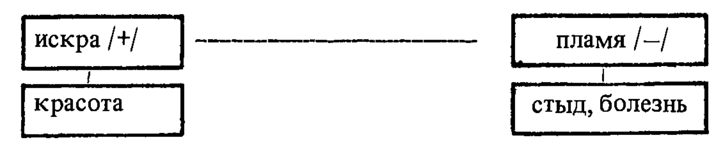


Стихия огня

Другая стихийная сила, играющая важную роль в рассказах Сологуба, – это огонь, иногда очищающий, иногда уничтожающий, а в начале рассказа "Красота" являющийся выражением и символом красоты. Красота дает радость, и не важен ее источник. Так воздействует на героиню сочетание красного с черным: "Вдруг из раскрытой кузницы... пронеслась громадная красная искра, и мрак вокруг нее словно сгустился... Внезапная радость зажглась в Елениной душе". '4:12)



Этот знак, красная искра, затем преодолевая сопротивление, вступая в новые контакты, становится, изменяясь, выразителем главной идеи – идеи уничтожения прекрасного. Превратившись из искры в пламя, он получает смысл полного уничтожения: героиня погибает, почувствовав стыд, возникший в результате нечистых взглядов людей: "Она чувствовала стыд во всем теле (раньше вызывавшем восхищение благодаря его красоте – *Л. Кл.*), он разливался пламенем, как съедающая тело болезнь". (18)

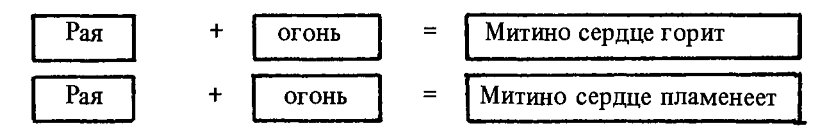


Предпоследнее явление Раи Мите в рассказе "Утешение" происходит в праздник, в церкви. Оппозиция Рая/предметы усиливается. Вначале Рая озаряет предметы, потом они исчезают – появляется нулевая предметность, Митя удаляется в мир грез:



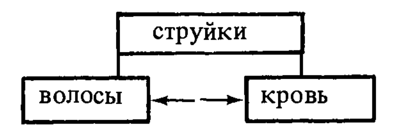
Новой в образе Раи является тема огня: ее глаза горят, сама Рая *пламенеет тлеющим пламенем,* ризы ее *пламенеющие,* волосы *пламенны,* взоры ее *горят.*

Означаемое "огонь" превращается в означающее, становясь символом. Этот огонь рожден сознанием и подсознанием Мити, он – результат болезненного состояния мальчика (психического и физического – головная боль). В нем заключено значение уничтожения, которое равнозначно освобождению от страдания, очищению от земной грязи. Создается эквивалентное положение огня в Рае и в Мите, а также объединения Мити с Раей:



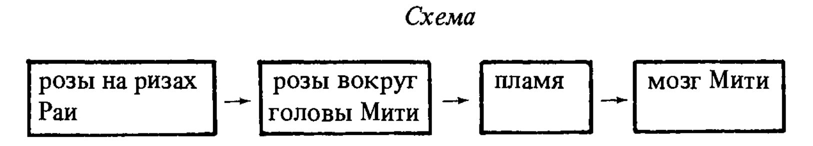
Затем символика огня начинает сопровождать Митю повсюду, ею передаются различные ощущения: а) относящиеся к сфере морального; б) относящиеся к сфере физического: "Только жгучая боль от жалости (к матери – *Л. Кл.*) горела в его сердце" (93); "...и сердце горело и стучало от быстрого бега" (96).

В последнем явлении Раи Мите накануне его смерти эта тема достигает своего апогея: "...косы ее рассыпались, как легчайшие пламенные струйки" (97). Поэтому в каждом явлении Раи упоминались ее волосы, еще в самом начале в сцене ее смерти волосы и кровь оказываются связанными, сплетенными: "...кровь текла медленно из-под золотистых девочкиных волос яркою струйкою..." (32).



"Розы падали с ее риз, и пламенели" (97); "И розы пламенели вокруг его головы, и неугасаемое пламя сожигало его мозг" (97); "...Рая вся занялась пламенем..." (98). Раньше в убранстве Раи доминировали различные драгоценные камни, теперь появляется роза. Роза как символ красоты, свежести известна издавна.[34] Здесь же происхождение роз знаковое, они порождены фонетическим сходством с ризами.

Схема



Раньше благодаря Рае горело сердце Мити, теперь огонь распространяется и на страшно болящую голову мальчика, проникает внутрь, сначала пламя вокруг головы, потом оно проникает в мозг и сжигает его; уничтожение материи ведет к гибели "материального" Мити и рож-

дению идеальной новой сущности — Мити на новых небесах.

Глаза Вани — "Жало смерти" — характеризуются еще одной особенностью; в них сверкают янтарные искорки (4:113, 115). Из этого знака огня рождается уже не связанный с денотатом образ, в котором есть значение огня. Направленность знака изменилась, перенесена с Вани на Колю: "Огненная туча рассыпалась в горле, и в дыму огненные искры закружились в глазах" (120). Огонь извне перенесен внутрь Коли, Ваня заразил его своим огнем. А затем происходит наполнение знака *огонь* метафорическим значением, и оба мальчика уже подвержены ему, этой разрушительной стихии. "И лица их пламенели..." (124).

в) Роль чувственных образов в модели мира Сологуба: белое – черное, темное; холодное – теплое – жаркое; громкое – тихое

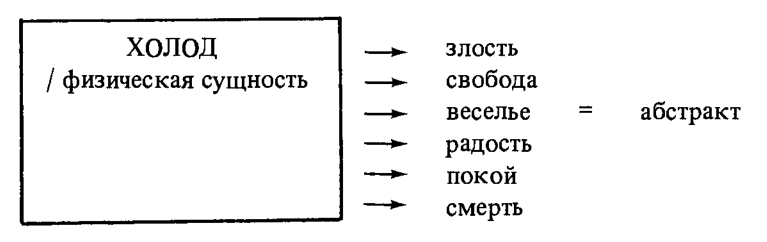
В рассказе "К звездам" основная оппозиция родное/чужое раскрывается с помощью наслаивания ряда других оппозиций, семантическое поле большинства которых относится к чувственной сфере: это холод со значением смерти, часто окрашенной положительно; светлое, находящееся на положительном полюсе / темное — отрицательный полюс; громкий звук — отрицательный полюс / нежный, тихий звук — положительный полюс. Холодное, тихое, светлое — инварианты значения "свое", раскрывающегося в рассказе как синоним смерти. Чужое, темное, громкое, жаркое — синонимы жизни с отрицательным значением. Эквивалентность знака холода, относящегося к глазам Сережи и к звездам, — объединяет их, подчеркивает принадлежность звезд к категории "свое" и их противопоставление "чужому", усиливая напряжение, возникающее между полюсами (86, 88).

И характеристика воды эквивалентна характеристике как Сережи, так и звезд, — вода тоже холодная, т. е. "своя". Характеристика воды привносит дополнительные значения веселья, свободы и покоя, наслаивающиеся на верхний слой оппозиции, отмеченной выше:

глаза Сережи	:	холодные, злые
блеск звезд	:	холодный
вода	:	холодная, веселая, свободная, спокойная
доски	:	холодные
звезды	:	холод, покой
кто-то	:	холодное дыхание
Сережа	:	холодный и мертвый.

Значения правого и левого ряда в данном контексте становятся синонимами, давая яркий пример перекодировки. Пересекаясь в точке "холодный", значения правого ряда дают картину холода как свободы, радости, веселья, покоя; на последнем уровне оппозиции эти

эквивалентности приводят к значению смерти как покоя и радости.



Итак, перед нами схема: свобода ——→ покой ——→ смерть.

Второй оппозиционный инвариант значения в рассказе – это "темный" с отрицательным значением и *"светлый"* – с положительным.

ТЕМНЫЙ

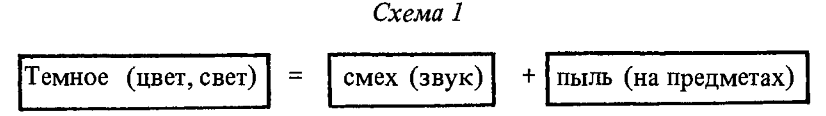
природа, обстановка	:	красивая, пахучая, зеленая (82)
люди	:	чужие, развязные, шумные (89)
женщина	:	большая, грубая, шумная (102)
космические явления (солнце, день)	:	нельзя смотреть, ничего не видно (90)

Здесь происходит перекодировка: то, что естественно считается светлым и положительным, – представлено как темное и отрицательное.

Зато светлое двунаправленно. Есть светлое, данное в положительном ключе: светлые звезды, иногда мама светлая – тогда, когда она обращает на сына внимание, хорошая мама. Свет звезд – положительный полюс, свет лампы – отрицательный (3: 87), яркий солнечный свет – отрицательный.

Световые и звуковые характеристики пересекаются, своим отталкиванием и притяжением создавая напряжение значений, подчеркивающее символизм означающих и уменьшающее звучание означаемого: "Все они (люди – *Л. Кл.*) казались Сереже темными, словно пыль от их смеха липла на них" (89).

Схема 1



При парадигматическом рассмотрении текста можно обнаружить еще одну эквивалентную, но иначе построенную структуру: "...земные огни, мглистые, дымные, крикливые и резкие" (87).

Схема 2

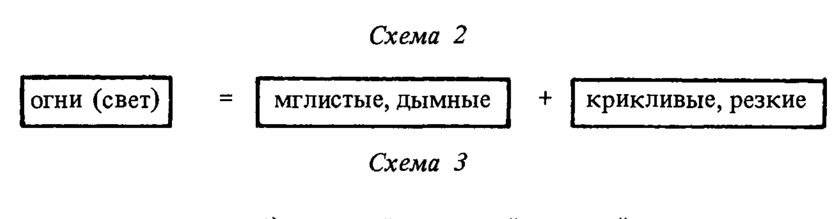


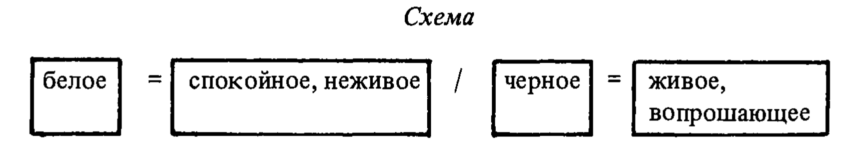
Схема 3

СВЕТ = 1) пыльный, мглистый, дымный
2) смех, крикливый резкий

В рассказе "Утешение" разбившаяся насмерть девочка Рая говорит, что обитатели рая – белые, и видится она Мите вся в белом (4:70, 76). Но глаза у нее темные, и путь в рай, к светлому лежит через темное. "Радостно, что будет все *темно,* как в Раиных глазах, и успокоится все: муки, томления, страх (70). Это положительное значение знака *темно* сталкивается с его отрицательным наполнением: "За стенами тоска и страх, *темные* нежити стерегут" (71). Перед нами уже отмеченная выше двойственность этого цветового знака.

В рассказе "Земле земное" создается эквивалент темного, нерадостного и смерти, грозящей мальчику за то, что он слишком многое видит. У Саши что-то темное и нерадостное в глазах, а курносая (т. е. смерть) не любит, когда за ней подглядывают.

В рассказе "Рождественский мальчик" проводится последовательна характеристика мальчика с помощью эпитетов "белый" и "черный".



"...мальчик весь белый. На бледном, точно неживом лице жутко мерцали черные, страшно глубокие глаза... И весь он был спокойный, словно неживой, и только черные на бледном лице глаза жили и настойчиво вопрошали". (4:204)

Затем происходят перекодировки белого (светлого) и черного, в результате которых светлое начинает звучать отрицательно, а темное – положительно. Вначале это *темный* проход в таинственно существующей (или несуществующей) двери (208), идя к которой герой встречается с мальчиком из своего видения, но живым, сиротой, ребенком умерших рабочих. Здесь с "черным" связана идея жизни, хотя и странно осуществляющейся. В момент убийства мальчика "сверкнула *белая* беспощадня улыбка" (212). Здесь белое становится эквивалентом беспощадного, т. е. отрицательного. Зато у умершего рождественского мальчика, раньше бывшего белым, – не только черные глаза, но и улыбка темная: "Уж он приходит... озаренный *темною*

улыбкой" (218) и говорит "...и ты пойдешь со мною в новый мир через эту дверь *темную,* но верную". Положительный полюс – темное, т. е. неизвестное, не дневное, не от мира сего. Отрицательный полюс – дневная, светлая, земная жизнь.

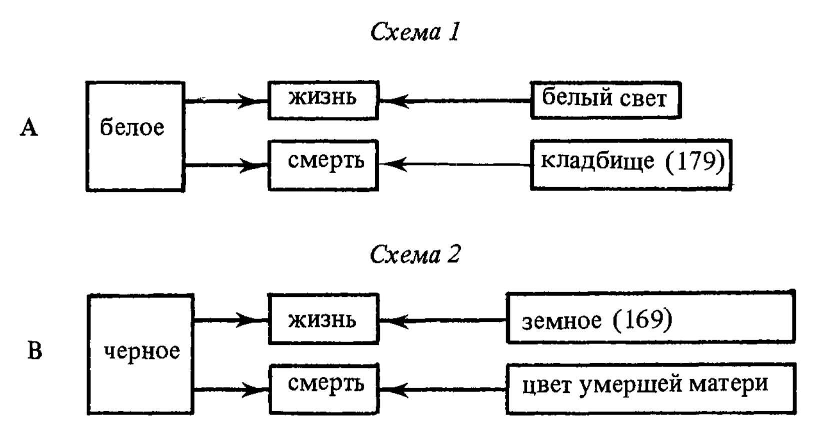
В рассказе "Красота" в использовании знаков "белый" и "темный" сталкиваются два семантических поля: один означает физический цвет, второй переведен в метафизический план. Их оппозиция создает третий план – символический: "...в теле ее, *белом,* ...подымалась горячая волна трепетных и страстных волнений"; "Невозможно ей жить со всем этим *темным* на душе" (20). Затем это наполнение знака "темный" усиливается: "...и только *темное* томило ее презрение к миру и к здешней жизни" (23). Героиню уничтожает оппозиция красоты тела и обстановки, символически переданная с помощью знака "белый", и уродства жизни, причем знак "темное" становится выразителем ее настроения и состояния, а не внешним признаком.

В рассказе "Белая мама" происходит пересечение ряда понятий, взятых из разных семантических полей: это белая Тамара, белая ветка сирени, белый мальчик, белая мама (оппозиционный образ – черная мама), белое яичко. Знак *белое* пересекается со знаком *нежное,* повторяющимся в рассказе четырнадцать раз. Он: а) определяет лицо, облик и поведение Тамары; б) эмоции героя, связанные с Тамарой, мальчиком, Валерией, таким образом объединяя их. Валерия – "двойник", "замена" Тамары, мальчик – посредник; в) у мальчика нежное, тонко тело. Знак здесь выводит из абстрактной области идеального чувства к конкретному, земному; знак "нежный" "соприкасается" со следующими словами: бледный, ясный, *страшные,* белая, *печальные,* лучистые, *радостные,* тихо, тонко. При выделении синонимов, относящихся к психологическому семантическому полю, и при учете повторяемости и синонимизма остальных знаков окажется очевидным динамический переход от состояния страха через печаль к радости. Эта перекодировка – результат сопротивления повторяющихся эквивалентных единиц типа "бледный", "ясный" и т. д. с отмеченными выше единицами, а также нахождение этих структурных центральных образов в оппозиции к жизни-мечте. Жизнь пустая, бесцельная / мечта – светлая, чистая. Знаки "светлая", "чистая" вначале находятся в оппозиции к жизни, затем происходит перекодировка, и жизнь постепенно начинает означаться положительно. Вначале образ барышни (и образ ее фамилии – Городищева) находятся в эквивалентном отношении к городскому шуму и в оппозиции к Тамаре – "неземному созданию... ненадолго занесенному в городской шум", с голосом, который "как ропот ручья" (149). Оппозиция к Тамаре – оппозиция двойная: к неземному, идеальному и к природе (ручей), а затем: "И вся она (Городищева – *Л. Кл.*) прониклась почти той же тихостью, какой веяло от Тамары" (149). Образы Тамары и Валерии становятся эквивалентными, зато

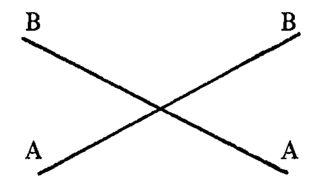
исчезает эквивалентность характеристик Валерии и города (шума), она замещается новой символической эквивалентностью белого и Валерии.

Е. Замятин отметил эту символическую основу рассказа наряду с общей, характерной для Сологуба символикой белого цвета, назвав статью о творчестве писателя "Белой любовью".[35] В начале рассказа "Земле земное" дана оппозиция белый/темный – инвариант основной оппозиции жизнь/смерть; происхождение знака опять-таки из поговорки: Саша – "не жилец на *белом* свете" (4, 165), а в глазах Саши – "что-то темное и вечно нерадостное". Эти знаки, вступая во взаимодействие, сталкиваясь (оба принадлежат к одному – цветовому – семантическому полю, оба дают характеристику Саше), и отталкиваясь (внутри семантического цветового поля это полюсно-контрастные значения), вступая во взаимодействие с другими элементами, например, знаками "жизнь", "смерть" – претерпевают трансформационные сдвиги, меняют свои изначальные значения, приобретают дополнительные, например, принимая в себя эти значения жизни и смерти, становясь символами. Важна двузначность белого (светлого) и черного (темного) в рассказе:

Схема 1



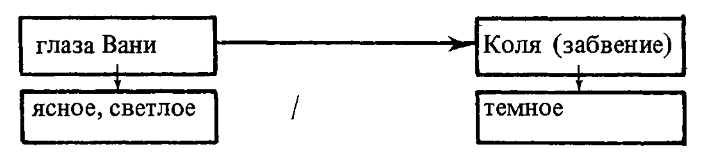
Белое и черное оказываются не в положении параллельных непересекающихся линий, а наоборот, они при пересечении противоположно меняют свою значимость; это можно выразить, например, так:



Создается взаимопроникновение А в В, взаимопревращение А в В. Есть моменты, когда значение белого или черного (темного) оказыва-

ется затушеванным, неопределенным, неизвестно, связанным с жизнью или со смертью: у Саши "глаза темные, земные... темные, огромные глаза глянули..." (184). Темные земные / темные огромные – что здесь сталкивается с чем? Жизнь со смертью? Жизнь с жизнью? Смерть со смертью? Возможны все три ответа.

В рассказе "Жало смерти" в результате динамического развития образ Ваниных глаз, раньше являвшийся символом ума, начинает терять эту способность: "Увидел Коля ясные бессмысленные глаза, – и как всегда от этих глаз темное забвение окутало его" (4: 145). Дважды повторяется эта оппозиция.



"Прозрачный блеск их словно затемнял его память... Прозрачно-светлые глаза показались Коле странными..." (113). Оба раза в результате оппозиции подвергается изменениям память, т. е. стирается время, вневременное существование выводит человека за рамки его обычного, обыденного, дневного существования, как бы является предверием смерти, вечной неподвижности.

В начале рассказа это светлое окрашено отрицательным знаком, оно вызывает страх у Коли. А затем вторая часть оппозиции, усиливаясь, распространясь на космос, пересиливая первую часть опоозиции – светлое – становится выражением смерти. Темнота – отсутствие чего-то (света) – отрицание содержится и в самом знаке, и символически – в его наполнении, выражающем отрицание жизни. Примеры из рассказа: это темная ночь (146), темный потолок и темные глаза. Темные глаза у Вани, но и Колино лицо темнеет, – создается эквивалент темного, охватывающего *все*. И вода, в которой дети тонут, тоже темная. В конце происходит полная ассимиляция темного и смерти: "Темные круги пробежали по воде, умирая" (150). Умирают мальчики, умирает вода, умирают круги.

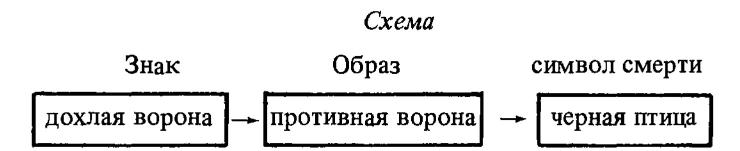
Круг, круговое движение является примером того, как знак из означаемого превращается в символ: "...искры закружились в глазах..." (120); "...голова Коли кружилась" (125); "И деревья медленно и плавно поплыли над ним в круговом томительном движении" (121). Здесь означаемое – предметное, причинно-реальное: состояние вызвано курением. В последнем примере эквивалентами становятся знаки "круговое" и "томительное". В процессе динамического развития рассказа меняется эмоциональная окраска знака кругового движения. В томительном есть как положительное, так и отрицательное. Позднее это движение становится совсем положительным. "Стало вдруг страшно и жутко. Лес плавно и медленно поплыл перед его

глазами. Потом сразу стало весело" (131). Круговое движение стало освобождающим фактором.

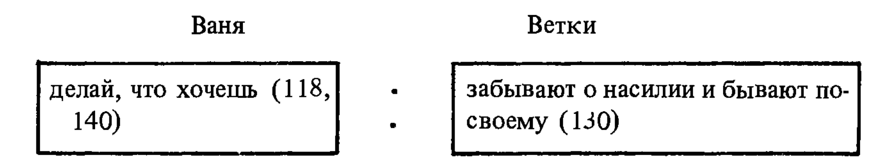


Вернемся к проявлению одной из частей оппозиции белое/черное в рассказе. Знак *черное* здесь в двух случаях дан лишь ассоциативно, лишь в третьем – прямо: я говорю об образе вороны, трижды упоминающемся в рассказе. Первый раз о дохлой вороне говорит Ваня, причем ворона является символом циничного отношения Вани к жизни, противопоставленного идиллически-наивному отношению к ней Коли (111). Затем "...ворона снится Коле, она противная и страшная (122). Ближе к концу "...какая-то черная птица пролетела над детьми, и ее широкие крылья двигались быстро, бесшумно" (140). В последнем образе сохраняется и конкретное символическое значение вороны как птицы вещей и зловещей, и, благодаря обобщению и неопределенности образа (какая-то птица), привносится более общее значение символа зла, уничтожения, смерти.

Схема



Со смертью связана и тема освобождения: "Она (смерть – *Л. Кл.*) освобождает" (143). Раньше стремление Вани к свободе передавалось с помощью его эквивалентности природе (113, 118, 119, 128, 139, 140, 143). Одним из проявлений свободы является желание делать все по-своему, общее Ване и природе:



Громко – тихо

Звуковая оппозиция является одной из ведущих в сологубовских рассказах. Характеристика звукового лейтмотива в рассказе

"Утешение" двойственная: а) дан внешний источник, точно определенный в пространстве: со двора, из окна, плюс Раечкин плач, являющийся, конечно, воспоминанием; б) звуки, вызванные к бытию Митиной мечтой: "В утомленном ухе мучительно тонко запела нежная свирель, потом загудел тихий колокол... Смеялась Раечка... что-то воскресно-светлое лепетала ему Раечка" (4:44). Здесь очевидна первичная перекодировка *от воспоминания к мечте,* эквивалентная – *от плача к смеху,* дающая новый коэффициент как образа Раи, так и состояния Мити. Здесь происхождение звуков чувственное, внутреннее (они – в "утомленном ухе Мити"), зависящее от Митиного состояния, его утомленности. Внешняя флейта перекодируется во внутреннюю свирель (тонкий, нежный звук), а потом он порождает звук колокола (тихий), но сразу же создающий новый код. Колокол принадлежит к семантическому полю церковно-религиозной лексики. "За порогом сознания" Митя находит место, где спасение возможно. Колокольный звон вызывает в подсознании Мити мысли о воскресении Раи, а потом и о своем собственном воскресении. Из этого звука возникает (внепричинно, конечно) внешний звук настоящего колокола: "Колокольный звон торжественно плыл" (45). Действие происходит в церкви, звук колокола и настроение, им вызванное (произошла перекодировка настроения от страха к торжественному), приводят к тому, что Митя и сам начинает петь: "Высокий альт его звенел... Непонятное обетование какой-то радости сияло..." (48). Это пение является внешним выражением внутреннего утверждения радостного кода, указывающего на возможность радостного исхода. Поэтому-то рассказ и назван "Утешение", а не внешне напрашивающимся названием "Отчаяние".

Образы Раи, рая, связанной с Раей Дуни (как бы ее двойника), характеризуются с помощью нулевого значения звука, то есть тишиной (53, 54, 55, 61, 70). Эта тишина, находясь в очень сильной оппозиции шуму в сцене смерти Мити, наполняется большим драматизмом. Этот шум двойственный: как положительный, так и отрицательный. Вначале – это шум, враждебный Мите, тот страшный шум, о котором раньше писалось: "Страшный шум подымался за Митею, и топот и хохот чудились ему..." (97). Враждебный шум раздваивается: а) существующий в действительности; б) чудящийся. Затем "входит" звук, окрашенный положительно: "Грозный для мира, голос ее был словно гром... рожденный как бы в самой Митиной голове" (98). Этот шум – дружественный Мите, является результатом всех указанных выше перекодировок звука – его источник, как и раньше – Митя. Раньше слышался шум – рождался в Митином *ухе;* теперь – источник звуков – Митина *голова.* Это уже совсем внутренний звук; в то время это и голос Раи (и раньше указывалось на причинную зависимость звуков, которые слышит Митя, – от Раи); теперь же голос явно принадлежит ей. Враждебные Мите звуки: топот, хохот – звуки, из-

даваемые человеком, т. е. человек, человеческое враждебно Мите. Дружественный звук – Раин голос, – сравнивается с громом, стихийным явлением, ведь образ Раи прошел перекодировку, она объединилась с космосом, стала его частью, и туда же ведет Митю.

На той же оппозиции громких, грубых, неприятных звуков – символов земного, злого и тихих, нежных звуков звезд построен рассказ "К звездам": "Все вокруг чутко и выжидательно замолчало" под влиянием звезд, но ненадолго: это звездное, хорошее разрушается: "Вдруг *визгливые* звуки гармоники полетели откуда-то... *гнусные* звуки (гармоники – *Л. Кл.*) ... прыгали и кобянились над мальчиком. Эти звуки, *нахальные, скрипучие, неотвязчивые* напоминали ему все, что бывает днем" (3:85, 86). Вся эта гамма означающих: визгливые, гнусные, нахальные, скрипучие, неотвязчивые – превращается в синонимное обозначение символа жизни и людей, враждебных Сереже. Звуки как бы очеловечиваются – двигаются и издеваются, как люди, они и нахальные, как люди. Дальше мы читаем: "Каждый день бывали люди... развязные и шумные", (89). Эквивалент развязный/шумный показывает на отрицательное значение шума. Упоминаются "грубые, неуклюжие слова студента", "ровный тягучий голос барышни" (93), мы читаем, что "...тягучие звуки голоса наводили на Сережу тоску и злобу" (95). Оппозиция продолжается: "Звезды звали его еле слышным, тонким звоном" (103); "Звезды звенели над ним тихо и нежно" (106).

В высшей точке эмоционально-семантического напряжения сталкиваются, подвергаясь сопротивлению, два других полюсных понятия, тоже относящихся к звуковому полю. Но теперь это не оппозиция звуков громкий/тихий, а эквивалентность полюсов: дикого шума и полного отсутствия звуков, и оба они оказываются синонимичными знаку "страшно": "Страшные звуки поднялись везде в деревьях" (3:107); "Что-то кричало ужасно и резко"; "кто-то неистово хохотал грубым человеческим голосом"; "Над хаосом грубых злых звуков... липкая тонкая паутина... была безмолвна, и это безмолвие липкой паутины было всего страшнее" (107). Синонимами оказываются: страшно, ужасно, резко, неистово, грубо, зло.

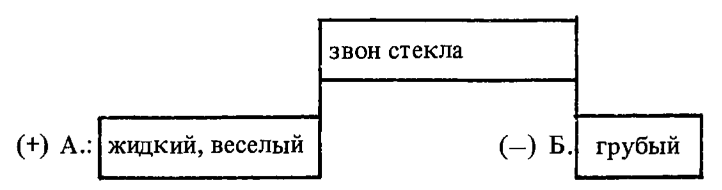
Схема

– полюс: крик, хохот, хаос
\+ центр: тихие голоса звезд
– полюс: безмолвие

Если первый отрицательный полюс наполнен максимально, то второй определяется нулевой значимостью, отсутствием звука. Эти три оппозиции создают очень динамичную картину, полную драматизма.

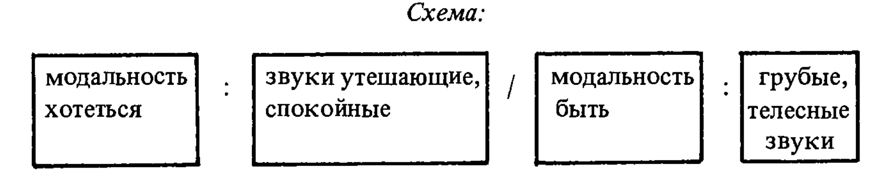
Такую же организующую роль играет звук и в рассказе "Земле

земное", проходя как лейтмотив. Яким примером характеристики видимого и сущего в мире является звук разбитого Сашей стекла – шалость мальчика.

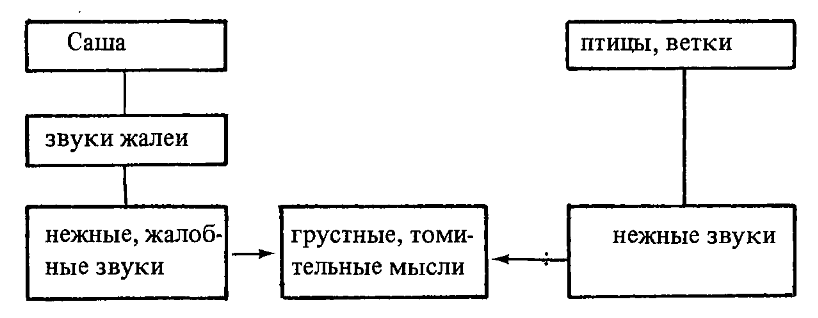


Здесь видимость и сущность направлены не в сторону идеала, не в бесконечность, а к новой видимости, только на сей раз сущностной, земной – грубо. Это символ, основная характеристика земной жизни. Б. замещает А. Приоткрывается правда. И еще раз: "...хотелось каких-то утешающих спокойных звуков. И далекие звуки донеслись до него от земной жизни, – грубые телесные звуки" (186). Опять грубые.

Схема:



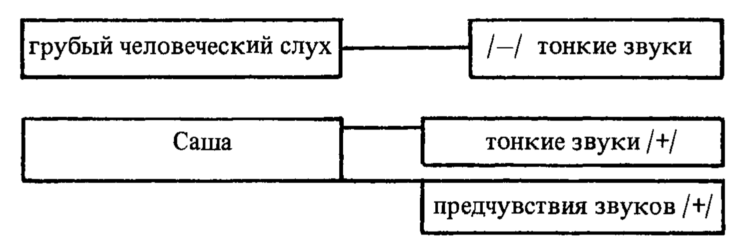
Этим грубым, земным, телесным звукам противостоят тонкие, нежные, жалобные звуки природы, упоминающиеся много раз (т. 3: 169, 173, 174, 188, 190, 191, 201). Эти звуки выступают как символ загадочности мира: "И отчего в этой темноте и в этой тишине так много звуков, тихих, еле слышных... Откуда они?" (169). Эти звуки не контрастируют с тишиной, они находятся с ней в контакте. Звуки, рождаемые Сашей, играющим на жалее, и звуки природы – эквивалентны. Звукам эквивалентно настроение мальчика.



Так же эквивалентны звуки природы и голос Лепестиньи: "Ее голос звучал подобно печальному шелесту в камышах над водою" (186).

"Тонкие звуки, неслышные для обычного грубого человеческого слуха, реяли вокруг него. И над этими звуками еще тончайшие носи-

лись, неопределенные колебания – не звуки, а как бы их предчувствия" (190).



г) Предметный мир (люди, вещи) – мир мечты

На симпозиуме о символизме, происходившем в 1914 году, Сологуб сказал: "Самая образность, присущая созданиям высокого искусства, обуславливается тем, что для искусства на его высоких степенях образы предметного мира только пробивают окно в бесконечность..."[36] С самого начала творчества Сологуба можно проследить осуществление им этой заповеди.

Символом предметного мира для Сологуба является камень, тот камень, из которого строятся город, улица, дом, мостовая. Герой "Утешения" испытывает чувство страха перед камнями: "Митя почувствовал как бы в самих своих костях, как легонько вздрагивали камни, и это дрожание страшило его" (4:30). Камень здесь – символ всего злого, давящего, уничтожающего.

В рассказе "Утешение" главной оппозицией является отчаяние/утешение. Здесь наглядно показывается нарастание в герое отчаяния, имеющего корни и в земной действительности, утешение же приходит изнутри, хотя и тут есть "зацепка" за действительность. Джеймс Вест писал:

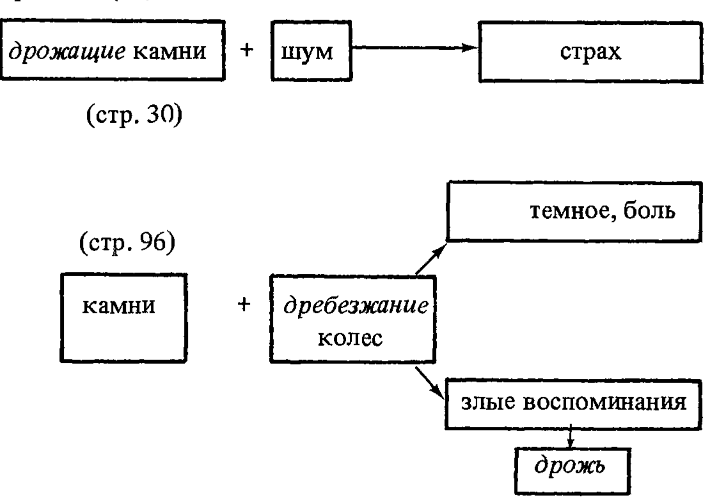
> Sologub held that the symbolic poetic image should have a "twofold accuracy": it should be an exact representation, and at the same time it should occupy its own place in the universal scheme of things–"only then," he wrote, "will it facilitate the expression of the most general world-concept of the given age.[37]

Образы Сологуба обладают и этой двойной реальностью. В разбираемом рассказе важную роль в нарастании отчаяния играет предметный мир, символом которого являются камни, упоминающиеся на протяжении всего рассказа (30, 36, 47, 62, 65, 70, 85, 91, 96, 98). Камни, дома, стены, вообще предметы в процессе перекодировок распредмечиваются, тем самым утрачивая силу и возможность воздействия на

героя. Они превращаются в призраки, то же происходит и с людьми: "Как призраки, двигались люди по каменным плитам" (4: 85). И наоборот – призрак убившейся девочки оживает, он активен, он зовет в смерть, которая живее жизни: Митя "словно заключен в трупе, она (умершая девочка – *Л. Кл.*) вся живая" (76). Перед нами обращенная ситуация, полученная в результате отмеченных перекодировок, понятия жизни и смерти поменялись местами.

Предпосылка "внутренних событий" дана как обозначаемое лишь в начале рассказа – это смерть девочки. Затем обозначаемое сменяется означаемым: мыслями, представлениями, фантазиями, снами героя, связанными с его внутренними переживаниями.

Чтобы обратиться к схеме камни / чувства Мити, процитирую еще раз приведенный на предыдущей странице отрывок и дополню новым примером: "Митя почувствовал как бы в самих своих костях, как легонько вздрагивали камни, и это дрожание страшило его" (30); "Где-то далеко задребезжали колеса по камням. Эти звуки разбудили все темное в сознании и страшную головную боль. Злые воспоминания заклубились томительным туманом на холодных и влажных камнях. Митя задрожал" (96).



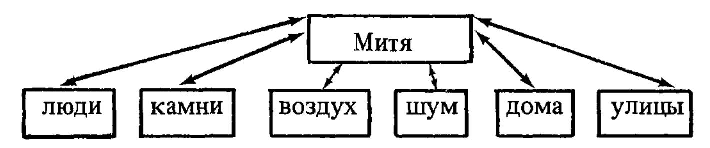
Эквивалент дрожи камней, вызывающей страх у героя, переносится в середине схемы на дрожь звука (дребезжание колес), а затем становится характеристикой состояния самого героя. Здесь ярко проявляется стремление Сологуба найти зависимость и связь всего со всем и свести многообразие явлений и проявлений к наименьшему количеству слагаемых: "Раечка упала и умерла так просто, как разбивается ламповое стекло, если его бросишь на *камни*" (36). "...Раздался треск от разбитых *о камни* Митиных костей" (98). "И тянуло тогда вниз, головою к этим *жестким камням,* чтобы разбить жестокую боль" (91). Сопостав-

ление эквивалентных единиц дает следующую картину — эквивалентности подчеркнуты.



Знак камней превращается в образ, будучи охарактеризованным с помощью эпитета жесткий, затем происходит процесс звуковой синонимизации: жесткий — жестокий. Благодаря этому камни и боль, находясь в оппозиции, эквивалентной отмеченной раньше оппозиции камни / источник смерти, уничтожения, оказываются также и средством уничтожения боли — избавления от нее. Герой не думает о смерти, а старается избавиться от боли. Эта схема напоминает мотивировку убийства ребенка из рассказа Чехова "Спать хочется", в котором героиня, убивая ребенка, на самом деле, подсознательно, убивает лишь звук, непрестанный крик и плач ребенка, мешающие ей уснуть. Прием строится на использовании метонимии.

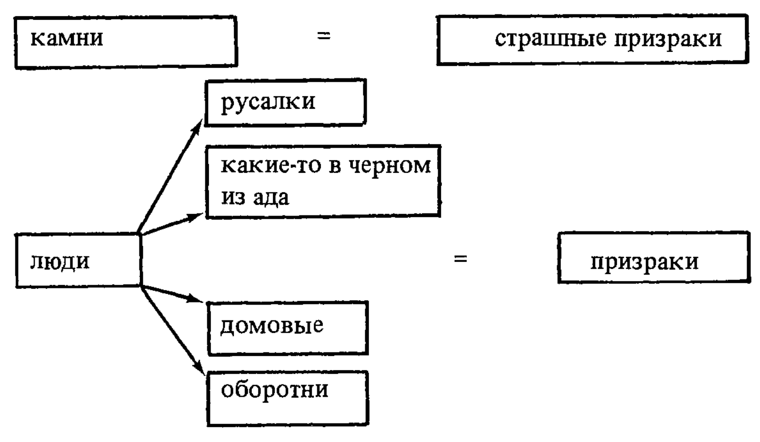
Следующие коннотации подчеркивают: а) противопоставление Мити огромному городу: отсюда оппозиция — маленький Митя / огромный город. "Все ненужно ему в этом громадном и суровом городе" (65) ; б) отталкивание Мити от всего в городе:



Все это есть в городе, но имеет для Мити нулевую (не нужно) или отрицательную значимость.

Добавочная оппозиция подчеркивает одиночество героя на фоне этих, пронизанных символикой, камней: "Отчего я один на этих жестких камнях?" (96). Но неожиданная перекодировка ставит Митю и улицы в почти эквивалентную позицию, таким образом приводя их в положение оппозиции к камням: "Митя пошел... дальше от шумных, *закованных в камни* улиц..." (47). В результате этого процесса камни становятся и символическим выражением объекта, значение которого "лишать свободы", они заковывают как улицы, так и Митю.

Важную роль играет эквивалент, уравнивающий как камни, так и людей, – с призраками (70, 62, 85).



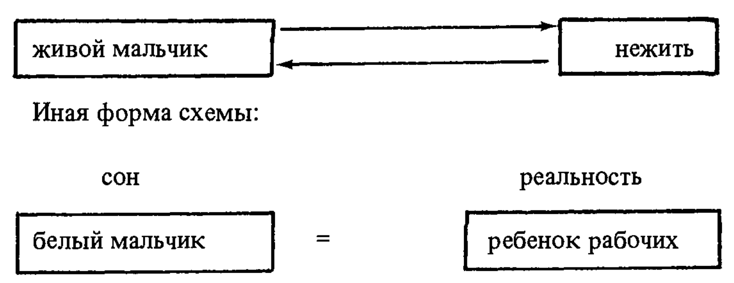
С одной стороны оппозиции находятся камни и люди, с другой – призраки. Все от мира сего призрачно, и наоборот, призрак умершей Раи постепенно приобретает черты действительного, настоящего. Есть момент, когда Рая и предметы одинаково призрачны, оба знака тогда имеют нулевое значение (с точки зрения существования): "...вдруг возникали предметы, и вдруг умирали. Яркий Раин взор загорался и потухал" (91). *Возникали* здесь эквивалентно *загорался, умирали – потухал.* Затем эти знаки наполняются: Рая положительным содержанием, предметы – отрицательным. При этом предметы настолько преобразуются, что их направленность кардинально меняется:



Звук является одним из элементов, помогающих процессу перекодировок (звуковой аккомпанемент принимает участие в передаче настроения Мити, образа Раи и предметного мира), и одновременно подвергающегося перекодировке. Часто это внешний звук, определяющийся денотативно, отрицательно окрашенный звук, являющийся неотъемлемой частью той отрицательной реальности, от которой бежит герой. Это шум улиц (30, 32, 90) – герою от него страшно. Это лязг из кухни, и герою он неприятен (44). Звук, находящийся в оппозиции к этому неприятному, так или иначе связан с образом Раи; активного денотата нет, и его главной характеристикой является нежность. Звук этот вызван воспоминанием о Раечкином плаче: "Со двора, из открытого окна чьей-то квартиры доносилось томительно-нежное пение флейты – как Раечкин плач" (4:43).

д) Изоморфность мира бытового и мира создаваемого, "реального", в модели мира Сологуба

Особенно ярко это взаимопроникновение двух как бы раздельных миров видно на примере рассказа "Рождественский мальчик". В рассказе разочарованному в жизни герою является призрак мальчика, нежить, он и выглядит, как неживой (4: 203); затем в результате перекодировок мальчик превращается в живого фабричного ребенка, оставшегося сиротой, которого герой берет к себе. Образ мальчика двунаправлен и подвижен: будучи живым, он является в виде нежити Пустореслеву, из короткой жизни он вскоре возвращается к состоянию нежити через настоящую смерть. Миры жизни и смерти оказываются взаимопроницаемыми.



Иная форма схемы:

Понятие сна в этом рассказе двузначно: мальчик является герою вначале во сне и наяву одновременно. Пустореслеву кажется, что все происходит наяву, а Гриша говорит: "Я-то у тебя был. Во сне" (4:212). Зато бытовая обстановка квартиры, откуда Пустореслев берет мальчика, кажется ему сном. Синтаксически фигура, описывающая это событие, представляет из себя кольцо: в начале и в конце описания подчеркивается ощущение героя, что все происходящее наяву, происходит во сне: *"Как во сне* прошли перед Пустореслевым жуткие впечатления: смрадная квартира, много угрюмых, словно голодных людей... И все это казалось Пустореслеву *сном*" (209). Знаками "как", "казалось" подчеркивается, что перед нами бытовая реальность, но она не реальна с высшей точки зрения.

В эту бытовую обстановку рабочей квартиры Пустореслев попадает сверхъестественным путем: через стену, через *дикую-дивную-тайную* дверь. Сопровождается это событие-переживание "странными" реалиями: странным вечерним светом, странными цветами на обоях, портретом Моны Лизы на стене с ее странной, загадочною улыбкою. Есть эквивалент между этой дверью и тишиной: *отворяется* дверь, ведущая в странный коридор – тишина *растворена* ожиданием. Дверь благодаря этому эквиваленту становится еще менее предметной. Как мальчик, так и (в результате контактов с ним) герой принадлежат не то к этому свету, не то к иному. О существовании этого другого мира

в поэзии Сологуба писала Ж. Дончин: "Likewise Sologub is aware of the existence of another world".[38]

Этой же двойственностью земного/неземного обладают и те огромные темные глаза, которые во сне видит Саша ("Земле земное"). Они, эти глаза, – как бы глаза смерти в сложности ее земного (она – часть жизни) и неземного: с ее помощью человек приобщается к бесконечному. Намекают на присутствие этого бесконечного золотые одуванчики, которые видит мальчик. Цветок простой, земной, зато его окраска – золотой – напоминает о золотом сне, и они кружатся, как в мировом танце. "Это не он (пляшущий – *Л. Кл.*) кружится перед тобой, – мир вращается вокруг него все быстрее и быстрее, мрея, истлевая, истаивая в быстром, вольном и легком движении", – писал Сологуб в статье "Театр одной воли" (10:157).

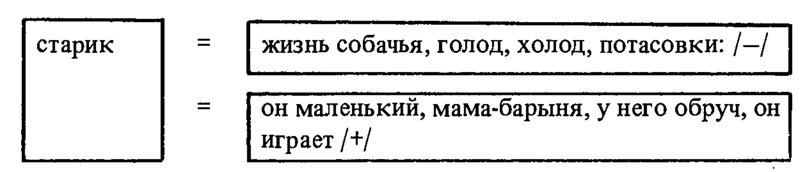


И в "Жале смерти" жизнь – это призрак, а смерть – настоящее:

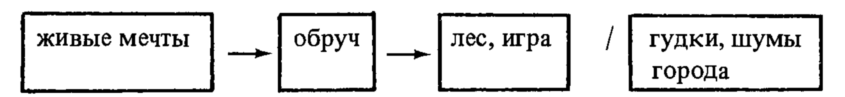
Создается оппозиция, с одной стороны обобщающая – все –, и в то же время включающая самое близкое для ребенка – маму; и сводящая всех и все к призракам и теням; второй же член оппозиции – смерть, становящаяся жизнью, но лишенная ущербности нашей жизни – она "навеки".

На оппозиции мечта/действительность построено много рассказов Сологуба: "Свет и тени", "К звездам" и другие. Эта оппозиция входит неотъемлемой частью в модель мира Сологуба. Проиллюстрирую этот процесс на примере рассказа "Обруч". Образы-символы, осуществляющие эту оппозицию, – это образы старика и ребенка, которые в процессе ряда перекодировок превращаются в эквивалент. Старик бедный –

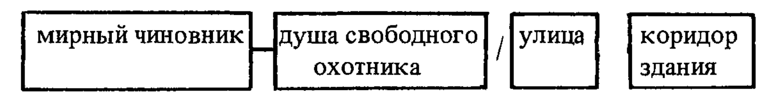
ребенок счастливый. Атрибуты ребенка: а) открытие мира; б) игра; в) орудие игры – обруч. Атрибуты старика: а) работа; б) колеса на работе – (прообраз обруча); в) шум, пыль; г) люди-призраки. Затем в голове старика рождается *неподвижная идея*[39] – видение мальчика, счастливого и веселого. Затем происходит внутренняя "подмена" старика мальчиком, т. е. старик начинает чувствовать себя этим счастливым ребенком, с помощью мечты и обруча возвращается в детство, но не в свое, грустное, а в счастливое, как у увиденного им мальчика:



Создалась новая оппозиция детства "сделанного", в настоящем, – и детства бывшего. Для старика мир стал новым, как и для ребенка: "...как ребенку, первоначально, свежо стало ему..." (4:105). Новый эквивалент: мир ребенка, для которого все вновь – и первоначальное ощущение старика. Есть знаковая связь между игрой и жизнью: играют в обруч, а на работе у старика – колеса. Колеса и обруч объединяются общей им формой круга.



Причины катастрофы, произошедшей с героем рассказа "Маленький человек", можно выразить следующей схемой:



Метаморфоза, наделившая душу мирного чиновника, ограниченную всякого рода правилами, узкую душу чертами души свободного охотника, оппозиция этого превращения "свободное, бескрайнее" /"ограниченное" привела к тому, что улица, которая куда-то ведет, превратилась в коридор здания с его ограниченностью, закрытостью.

Закончу анализ примером того, как пользование изотопом (тот же знак, но с разной наполненностью содержанием) создает оппозицию и передает главную идею рассказа – пример взят из рассказа "Красота":

голый
= обнаженный (16) = А. языческий идеал красоты
= в чем мать родила (17) = Б. грубый жизненный знак

Создается резкая оппозиция внутри изотопа "голый", Б делает невозможным существование А.

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ К ГЛАВЕ IV

Данный в этой главе разбор семантической структуры прозы Сологуба позволяет прийти к ряду выводов:

а) символика Сологуба опирается на ослабленную роль денотата, в основе многих символов лежит знак предмета, а не предмет. Часто источником символики является использование игрового момента и новых кодов, возникающих в его результате, поверий, поговорок;

б) широко используя имя как знак, Сологуб превращает знак в символ;

в) семантическая структура в прозе Сологуба говорит о близости его прозы к поэзии: знаковая природа его слова придает некий "идеальный", возвышенный характер тексту;

г) этому же способствует и превращение чувственных образов в символы духовно-душевного переживаний, а затем и перевод их в метафизический план.

О близости прозы Сологуба к поэзии, вообще и к его собственной в частности, писали много; например, К. Ханссон, разбирая отрывки из рассказов Сологуба, отмечает:

> The following water-motif is in addition emphasized by its rhythm. Not only does the sentence have an obvious metrical structure (first an anapest and a jamb, then a caesura followed by a mirror image of this pattern–a dactyl and a trochee...), but the accented vowels are in all cases *a* . . . Lastly, we saw that the consistedly poetical prose... is motivated by the symbolic message of faith... Each linguistic manifestation... was seen to function as a component in an elegant poetical pattern.[40]

Эту же близость прозы Сологуба к поэзии отмечали еще современные ему критики, например, В. Бодяновский: "Читатель привыкает искать этих сочетаний (звуков – *Л. Кл.*), упивается красотой ритма, красотой звуков, которые звучат из Сологубовской прозы, вслушивается в отзвуки далекой, далекой музыки".[41]

Модель мира Сологуба двойственна, построена на оппозициях, – так его мироощущение о единстве противоречий находит отражение в пользовании словесным материалом. Наиболее яркими выразителями этой двойственности мира являются оппозиции верха/низа, иногда традиционные, иногда наполненные новым содержанием. Сам Сологуб в беседе с С. Поляковым, напечатанной в "Русском слове" и цитируемой

И. Джонсон, говорил: "Искусство – это беспрерывное стремление из мира действительности в мир мечты... это освобождение от оков повседневности. Уже теперь намечается *новое* жизнеощущение. Люди тоскуют по чем-то *новом*".[42] Это новое – "новые небеса", например, Митя из рассказа "Утешение" находит, устремляясь вверх, ломая все причинно-следственные категории; то же самое происходит и с Володей – "К звездам". Играющие герои Сологуба игрой разрушают, лексически распредмечивают действительность и избавляются от давящей повседневности. Символически это злое повседневное передано с помощью знаков твердого, давящего камня или ограничивающих не только человеческое тело, но и дух – стен. Оппозиция камень, стены / тени, стихии выводит человеческий дух на новые пути. Ветер, вода, огонь – освобождают человека от "косного, земного" (10:160), от "скудных и скучных двух берегов вечно текущей обыденности, и вечно возвращающейся ежедневности" (10:173). "Сожигается огнем все, что есть, что явлено" (10:173), – эти слова Сологуба иллюстрируются выше при разборе роли огня в освобождении Мити.

Оппозицией к прекрасному во многих рассказах Сологуба является "грубое" земное, и об этом можно прочесть в статье Сологуба "Демоны поэтов": "Грубому опыту сказано ожигающее н е т" (10:175). Красота, к которой устремляются герои Сологуба, гибнет от столкновения с грубостью (отражается оппозиция грубо/красиво), например, в рассказах "К звездам" и "Красота".

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Раннее творчество Сологуба, несколько опередив расцвет символизма, сыграло важную роль в становлении этого движения. Роман Сологуба "Тяжелые сны" – первый в русской литературе символический роман, – при этом он еще не совсем утратил свойства реалистического романа девятнадцатого века. "Тяжелые сны" – роман, как бы занимающий промежуточное место между романами Достоевского, с одной стороны, и типично символическими романами позднего Сологуба и романом А. Белого "Петербург". "Тяжелые сны" представляют собой символическую передачу душевно-духовной жизни человека в ее сложных перипетиях на реалистически обрисованном фоне – картине жизни провинциального города.

Жанр и композиция романа Сологуба в значительной степени определяются использованием ряда символических средств, захватывающих все "уровни" романа. Кроме уже отмеченного, реалистически представленного фона, это: а) "скрепление" композиционных узлов при помощи символических лейтмотивов; б) сюжет романа – "via dolorosa" героя, интенсивно переживающего свое новое, типичное для двадцатого века, психологически раздвоенное "я"; спасение из этого хаоса мыслей и чувств через *символическую* смерть и *символическое* воскресение к новой жизни на *символической* новой земле; в) сюжетные события – любовь, убийства – тоже являются *символическими* вехами на пути к обновлению. Любовь Анны – не просто любовь, а символ спасения, носитель "Истины". Убийство Логиным Мотовилова – не просто убийство одним героем другого, но и символическое убийство Логиным *в самом себе* злого начала; г) герои романа этого жанра – не характеры, а символы настроений и психологических состояний. Их образы представляют собой клубок доброго, злого, пошлого, идеального. Все эти особенности заложены в разных героях, – чем и объясняется взаимосвязь, существующая в романе между разными героями. Столкновение героев, обладающих одинаковыми чертами, делает возможной (для Сологуба) символическую подмену одного героя другим, позволяет сделать смерть одного героя символическим выражением гибели какого-то свойства в другом человеке.

Сологуб видел жизнь в форме схемы – так и построен роман (хотя на первый взгляд мы ее не замечаем). Пример такой схемы: труп, видимый Логиным в кошмаре, в результате метаморфоз, происходящих с героями, – становится носителем трех значений: это реальный труп Мотовилова, это и действительно существующий труп Спиридона, одновременно становящийся метафизическим трупом злого Логинского прошлого, – третья, символическая ипостась трупа.

Творчество Сологуба считается критикой (например, И. Гофштедтером) типичнейшим выражением декадентского мировоззрения и декадентской поэтики. В русской традиции (и частично в западной) термин "декадентство" является отрицательным (конечно, не для самих декадентов). В качестве примера такого отрицательного отношения к декадентству приведу отрывки из статьи о декадентстве в Краткой Литературной Энциклопедии: "Декадентство – общее наименование кризисных явлений буржуазной гуманистической культуры конца XIX – начала XX веков, отмеченное настроениями упадничества, безнадежности, отвращения к жизни, индивидуализма... Эстетические взгляды символистов (в данном контексте символисты и декаденты – синонимы – *Л. Кл.*) вели к субъективизму, к культивированию поэтической неясности, к отрыву идеи от смысла слова".[1]

Говоря о Сологубовских героях, можно согласиться, что они, действительно, недовольны жизнью, но это недовольство не ведет их к пассивности, а, наоборот, к очень интенсивным внутренним поискам выхода, поискам нового: земли, небес, идеалов, правды, настоящей, неподдельной красоты. Так называемый индивидуализм героев Сологуба, как мы видели при анализе образа Логина или Сережи ("К звездам"), заключается в постоянном стремлении к расширению своей личности путем приобщения к идеальной сущности – женщине, олицетворяющей цельность, любовь и истину; к природе, к космосу – к небу и звездам. Та интенсивная жизнь, которой живут герои Сологуба, помогает им понять не только самих себя, но и окружающих: Логину – Анну, Клавдию; Саше ("Земле земное") – природу, жизнь земли. Интенсивное внутреннее зрение помогает и внешнему прозрению.

Декаденство Сологуба – литературно-эстетическое явление, сложное и содержательное, главные особенности которого следующие:
а) "место" и "события" Сологубовского романа и рассказов – душа его героев, психологические переживания, метафизические метаморфозы глубин духа человека и его подсознание;
б) герои этих произведений – не деятели, они размышляют, переживают. *Но* эта внешне почти пассивная жизнь претерпевает кардинальные изменения, так как дух и подсознание героев активны. Интенсивность внутренней жизни помогает герою выйти из замкнутого собственного существования, познать Истину-Любовь, приобщиться к Единому, т. е. к "нездешним мирам",[2] к Идеалу, через различные незначительные происшествия-*случайности* (вроде шалостей Саши, внешне бессмысленных, из рассказа "Земле земное") познать *необходимость;*
в) для декадента такие понятия, как Добро и Зло, относительны, взаимосвязаны, путем зла герой Сологуба может выйти на дорогу добра. В распространении этой ницшеанской идеи Сологуб был одним из первых.[3]
г) Свобода – краеугольный камень мировоззрения Сологуба. Эта сво-

бода выражается в безразличном отношении к общепринятым нормам, в независимом поведении. Современные Сологубу критики упрекали его в аморализме, в эротизме, а в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона мы читаем о Сологубе: ”Герои и сюжеты Сологуба – смесь садизма с так называемыми в психиатрии навязчивыми идеями”.[4] Ничего подобного нет в произведениях Сологуба, в них есть герои, не считающиеся с чужим мнением, расхаживающие босиком, а в этом видели тоже проявление эротизма, в то время как близость человеческого тела к земле, к траве подчеркивает лишь единение с природой, с естественным. Если же Сологуб показывает неестественное физиологическое влечение, то говорит он и о борьбе с ним – (”Тяжелые сны”). Сологубу присущ культ нагого тела, в нем он видит настоящую, не извращенную, не мишурную красоту: ”стихии ласкают тело”. У его героев отсутствует ложный стыд.

д) Но свобода героев Сологуба не абсолютна, – это свобода, ограниченная рамками – не человеческих законов и мнений, а высшей силой, роком.

е) Идеалы Сологуба-декадента – идеалы общечеловеческие, вневременные, вечные: ему очень близка культура античности. Положительные стремления его героев – это детское, наивное, древнее. Поэтому так часто встречаются в его романе и рассказах мифологические символы (из античной мифологии, из Евангелия).

ж) Сологуб считал предметы и явления ”не отдельными случайными существованиями”[5], он видел их в общей связи между собой. Все предметы являются ”проявлением мирообъемлющей общности”.[5] Осуществляя на деле этот девиз, Слогуб, изображая героев, событие, предмет, ищет его место в *общей схеме жизни,* которую можно схематически изобразить следующим образом:

частное (случайное)
↓
его место во ”всемирном чертеже”
↓
символ, вмещающий многообразное содержание

Автор берет случайное, частное (например, девочка разбивает невзначай чашку (”Червяк”); затем он определяет место и значение этого случайного (проступка): во ”всемирном чертеже”, в соотношении с другими людьми, их характерами, общим строем жизни случайное дает возможность необходимости проявиться, обнажиться. Эта необходимость в данной ситуации – всеобщая злость окружающих ребенка людей. Итак, чашка становится причиной, конечно, символической, гибели девочки.

Многообразие содержания символа можно показать на примере из

рассказа "Обруч", где обруч-игрушка связан с колесом, которое старик крутит на фабрике: и обруч и колесо – символы жизни. Жизнь катится, как колесо на фабричных машинах – тяжелая, грустная жизнь – обруч передает то же движение жизни, но легкой, веселой, приятной. Данный пример может служить и иллюстрацией следующего теоретического положения Сологуба: "Символическое миропостижение, однако, упраздняет эту всеобщую относительность явлений так: принимая эту относительность предметов и явлений в мире предметов, вместе с тем оно признает нечто единое, к чему все предметы и все явления относятся".[6] Обруч, колесо, переживания старика – все это соотносится с единым, идеей жизни.

В цитированном выше определении декаденства в Краткой Литературной Энциклопедии упоминается в качестве одного из его недостатков "отрыв идеи от смысла слова".[7] Это неверно. Анализ структуры разных символов в прозе Сологуба показывает: а) что многие символы создаются в результате ряда перекодировок пословиц, поговорок, поверий – таким образом, исходным пунктом символического значения является наличие уже в пословице определенного, более широкого смысла, нежели просто в слове, именно связь слова с идеей; б) значение такого слова-символа не предметное, а идейное. При этом иногда носителем идей у Сологуба оказывается не только само слово, но и его морфемы и даже фонемы. Значащими становятся звуковые элементы: наполняясь содержанием, связанным с общим идейным смыслом, они, конечно, и сами начинают выражать идею. Таково отношение Ванды к словам и звукам в слове "червяк"; в) процесс связи знака (слова) со значением, общим, символическим, передающим идею или сложный идейный комплекс, можно проиллюстрировать схематически на примере того же знака "червяк": червяк – знак в идиоме (значение переносное) ———— "червяк" – знак: сумма составляющих его морфем ———— "червяк" – образ ———— пересечение образа червяка с другими отрицательными эмоциями ———— отрицательный символ уничтожения.

Этот анализ особенности и роли слова-символа в прозе Сологуба показывает не отрыв идеи от смысла слова, а наоборот, наполнение слова сложным смыслом, полученным в результате перекодировок.

Слова в прозе Сологуба обладают полнотой значения также благодаря особой напряженности оппозиционных отношений внутри словосочетаний. В различных контекстах происходят разнообразные пересечения знаков: каждое такое пересечение дает новое значение.

Часто Сологуб пользуется знаками избирательно, предпочитая более открытые или менее определенные знаки (например, пыль, облака, тени), обладающие большей способностью к передаче многогранного содержания. Так, тени в рассказах Сологуба наполняются символическим значением, отличающимся множественностью содержания: а) оно отра-

жает данную, бытовую действительность; б) передает метафизическую сущность бытия; в) ассоциативно вызывает у читателя представление о загробном мире.

Эта же повышенная значимость слова отличает и использование Сологубом собственных имен. Почти каждое из них – знак, значение которого лишь намекается и его надо разгадать, в чем проявляется то же стремление Сологуба-символиста к многозначности символа. Имя в прозе Сологуба может намекать на сюжет, помогать его развитию, служить характеристикой героя, раскрывать его подсознание, определять взаимоотношения разных героев. Чтобы понять символику имен героев Сологуба, надо принять во внимание различные книжные ассоциации, библейские или из античной мифологии, а также значения имен, бытующие в сознании народа, в фольклоре.

Структуральный анализ слова в рассказах Сологуба позволяет нарисовать модель мира, характерную для его прозы, – модель эта, конечно, определяется системой символов.

а) Для Сологуба важна пространственная оппозиция верха как символа положительного, небесного, райского, низу как символу отрицательного, земного, обладающего чертами ада, – не случайно для Сологуба черти – это люди. При этом важную роль играют знаки предметного мира, в прозе Сологуба частично утрачивающие предметность, превращающиеся в "нематериальное" означающее – это перекодированные "чердак", "лестница", "подвал", "вал", "овраг". "Верх" и "низ" иногда теряют свою независимую определенность в пространстве: так, герой "К звездам", умирая, видит звезды внизу, а себя – смотрящим на них сверху: метафизически он ощущает себя на небе, еще выше звезд. Здесь дана реализация мифологической символики души, после смерти человека попадающей на небо. Герои Сологуба, падая "вниз", попадают "наверх": Митя ("Утешение"), умирая, бросается вниз, падает на землю – попадает же он на небо.

б) следующая оппозиция в модели Сологубовского мира – это замкнутое/открытое. Замкнутость – комната, дом, город: плен и, с другой стороны, открытое пространство – дали, звездное небо, река. Важную роль в этой схеме играет пространственно-ограничительный символ, типа стен, и его "заместители": портьера, штора, завеса, закрывающая звездное небо. Столкновение с этим символом вызывает страдания человека, вызванное невозможностью преодолеть это препятствие.

в) на протяжении всех ранних рассказов и "Тяжелых снов" проводится оппозиция положительного стихийного начала (вода, русалки, лес, ветер, звезды, огонь) отрицательному искусственному (городу, *камню,* из которого сделаны дома, мостовые, стены, давящие, уничтожающие героев). Эта оппозиция часто играет важную роль в сюжетном развитии рассказа.

г) большую роль в рассказах Сологуба играют чувственные образы,

становящиеся символами: холод, тепло, жар; шум, тишина; темное, светлое, белое, черное. Эти чувственные образы в результате ряда перекодировок обрастают множеством значений, так, например, холод – физическая сущность – означает у Сологуба злость, свободу, веселье, радость, покой, смерть и много других абстрактных начал. Иногда тот же самый чувственный знак, например, белый цвет, в результате разных перекодировок наделяется контрастными коннотациями, означает как смерть, так и жизнь.

Рассмотренный материал (ранняя проза Сологуба) позволяет проследить эволюцию его творчества, направленность и тенденции более поздней его прозы (романов и рассказов). Если "Тяжелые сны" – роман с психологически-метафизическим содержанием на реалистическом, бытовом фоне, роман, важным фактором которого являются символы, символические отношения героев, символические лейтмотивы, наделяющие роман глубиной проникновения и лирическим звучанием, то в своем следующем романе, "Мелком бесе", писатель добивается не глубины характеристики и не внутреннего изображения героев, а остро сатирического, плоского, двухмерного (а не четырехмерного, как в "Тяжелых снах") представления. В "Мелком бесе" автор пользуется скорее аллегорией, а не символом. Если герой "Тяжелых снов" человек, то герой "Мелкого беса" – тип, приближающийся к гоголевским, щедринским и некоторым чеховским героям, он напоминает, например, "человека в футляре" – Беликова.

Если сравнить "Тяжелые сны" с поздним романом Сологуба "Творимая легенда", то обращает на себя внимание, что в последнем романе намного большее место и роль играет фантастический элемент. Уход от эмпирической действительности к действительности создаваемой, лишь слегка чувствовавшийся в первом романе ("новая земля и новые небеса"), здесь уже проявляется в полной мере в форме фантастических мест. Причем упомянутые "места" ухода из "Тяжелых снов" – библейские понятия (евангельские), так что решение проблемы духовного бегства героев из затхлой действительности здесь скорее мифологического источника, нежели фантастического.

Рассказы Сологуба, написанные после 1905 года, тоже характеризуются большей фантастичностью, – не случайно обращение Сологуба и к жанру "сказочек". Его ранние рассказы – это психологические вариации на бытовом фоне с налетом некоторой сказочности и фантастического. Бывшая в ранних рассказах в потенции тенденция к фантастике, достигает своего расцвета в позднем творчестве писателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

1. И. Коневской. "Письма к Вл. Гиппиусу". Публикация И. Г. Ямпольского, Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома, АН СССР, 1977, стр. 85.

2. *Литературный распад,* сборники, т. 1, СПБ, Зерно, 1908; т. 2 СПБ, EOS, 1908.

3. Статьи Редько опубликованы в следующих номерах "Русского богатства": № 2, 1909, стр. 5–79; № 3, 1909, стр. 65–101; № 12, стр. 350–362.

4. *О Сологубе,* сост. Анас. Чеботаревская. Сборник статей. "Шиповник", СПБ, 1912.

5. А. Вергежский, *Тяжелые сны* в: *О Сологубе, статьи.* Сост. Анас. Чеботаревская, "Шиповник", 1912, стр. 343.

6. В. Иванов, *Рассказы тайновидца,* Весы, № 8, 1904, стр. 47–50.

7. И. Гофштедтер *Роман Сологуба "Тяжелые сны".* Критические беседы. "Русская беседа". 1896, стр. 171–180.

8. Конст. Эрберг (К. А. Сюнненберг). Воспоминания (Федор Сологуб). Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома, 1977, АН СССР, стр. 142.

9. Carola Hansson *Fedor Sologub as a Short-story Writer,* Almqist & Wiksell, Stockholm, Sweden, Stockholm Studies in Russian Literature, 3, 1975.

10. См. в статье М. Гофмана *Романтизм, символизм и декадентство* в книге "Книга о русских поэтах последнего десятилетия", т-во Вольфа, СПБ и Москва, нет даты, стр. 3–32.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

1. Д. С. Мережковский. *Полное собрание сочинений,* издание товарищества Вольф, СПБ–Москва, 1912, т. 15, стр. 304.

2. З. Венгерова. *Символисты во Франции* в журнале "Вестник Европы", сентябрь 1892, стр. 115–143.

3. Н. К. Михайловский. *Литературные воспоминания и современная смута.* СПБ, 1900. Статья *Оптимистический и пессимистический тон,* стр. 1–32, статья *Русское отражение французского символизма,* стр. 32–60; статья *Еще о декадентах, символистах и магах,* стр. 60–102.

4. Термины "символизм" и "декадентсво" употребляются писателями этого направления и литературоведами очень непоследовательно: иногда декадентами называют старшее поколение символистов, иногда – писателей, главными особенностями которых считаются пессимизм, солипсизм и эротизм; иногда

же декадентство – синоним модернизма. См. статью А. Волынского *Декадентство и символизм* в кн. *Борьба за идеализм,* СПБ, 1900, стр. 314–320; кн. Вл. Орлова *Перепутья,* Москва, 1976, стр. 9; не опубликованную до недавнего времени статью Л. Шестова *Идея и символизм "Северного вестника".* – Russian Literature Triquaterly, 1979 n. 16 p. 316–327.

5. Д. С. Мережковский, там же, стр. 248, 254, 285; А. Л. Волынский, там же, статья *Современная русская беллетристика,* стр. 309.

6. Л. Н. Толстой *Что такое искусство,* Москва, 1898, стр. 72.

7. И. Коневской *Стихи и проза,* Скорпион, Москва, 1904, статья *"На рассвете",* стр. 133–134.

8. Лев Шестов *Достоевский и Ницше.* Скифы, Берлин, 1922, стр. 54.

9. Д. С. Мережковский, *Революция и религия* в: Полное собрание сочинений, Сытин, Москва, 1914, т. 13, стр. 82–83.

10. А. Волынский, там же, стр. 493–494.

11. Н. Бердяев. *Миросозерцание Достоевского.* ИМКА-ПРЕСС, Париж, 1968, стр. 226, 228, 229.

12. Подробнее близость Сологуба к Достоевскому будет рассмотрена в третьей и четвертой главках этой главы.

13. Андрей Белый. *Мастерство Гоголя,* Финк Ферлаг, Мюнхен, 1969, стр. 292, 294.

14. Д. С. Мережковский. Издание товарищества Вольф, там же, стр. 251, 252.

15. Единственный опыт сопоставления сологубовского персонажа Логина с героем рассказа Тургенева "Гамлет Щигровского уезда" есть у П. Николаева в книге *"Вопросы жизни и современной литературы",* 1902, стр. 170–179.

16. А. Ремизов. *Огонь вещей.* Оплешник, Париж, 1954, стр. 143.

17. Например, венгерский исследователь Зельдхейн-Деак Жужанна отмечает близость Брюсова к Тургеневу, он считает, что "при выяснении традиций, к которым восходят рассказы Брюсова, объединенные мыслью о том, что нет определенной границы между "сном" и "явью", не следует забывать и о таинственных повестях Тургенева". (*Таинственные повести Тургенева и русская литература XIX века.* – Studia Slavica (Budapest), 1973, v. XIX p. 364.)

18. А. Ремизов, там же, стр. 161.

19. Тексты Тургенева цитируются по изданию: И. С. Тургенев, *Собрание сочинений* в 10 томах, ГИХЛ, Москва, 1962, т. 6, стр. 108, далее сноски даются в тексте.

20. E. Kagan-Kans. *Fate and Fantasy: A Study of Turgenev's Fantastic Stories,* Slavic Review, v. 28 n. 4, 1969, p. 552.

21. Там же, стр. 558.

22. И. Гофштедтер, *Роман Сологуба "Тяжелые сны"*, в: Критические беседы. Русская беседа. 1896. № 3, стр. 186.

23. Ср. с пародией Вл. Соловьева на символистов:

Ходила ты к нему иль не ходила?
Скажи сама,
Но не дразни гиену подозренья,
Мышей тоски!

Вл. Соловьев. Стихотворения, Финк Ферлаг, Мюнхен, 1968, стр. 288.

24. E. Kagan-Kahns, ibid, p. 548.

25. И. С. Тургенев, *Гамлет и Дон-Кихот*, там же, т. 10, стр. 250–264; Федор Сологуб, там же, т. 10, стр. 159–163 (*Мечта Дон-Кихота*).

26. Ф. Сологуб. *Письма к Л. Гуревич*, ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома, 1972, стр. 119–120.

27. E. Kagan-Kahns, ibid, p. 556.

28. Ф. Сологуб. *Письма к Л. Гуревич*, там же, стр. 119.

29. П. Николаев. *Вопросы жизни и современной литературы*, Москва, 1902, стр. 170–179.

30. *О Федоре Сологубе*. Статьи и заметки. Составлено Анас. Чеботаревской, издание "Шиповник", СПБ, 1912, стр. 33, 55, 69, 104.

31. "Пропущенной сценой" Сологуб называет то место, которое в измененном виде составило 10-ю главку 10-й главы издания 1896 г. (стр. 298–301). Сцена была выпущена из журнального издания по настоянию редакции "Северного вестника".

32. Письма Сологуба к Л. Гуревич. Там же, стр. 120.

33. *О Сологубе*. Там же, стр. 168, 310.

34. А. Долинин. *Отрешенный*, "Заветы" № 7, 1913, стр. 75.

35. Ф. М. Достоевский. *Полное собрание сочинений*. Изд-во "Наука", Ленинград, 1974, т. 6, стр. 270. Далее сноски даются в тексте.

36. А. Долинин, там же, стр. 77.

37. Цитируется по предисловию М. И. Дикман к книге: Ф. Сологуб. *Стихотворения*. "Библиотека поэта". Большая серия, 1975, стр. 25–26.

38. А. Волынский. *Книга великого гнева*. СПБ, 1904, стр. 192.

39. М. И. Дикман. *Поэтическое творчество Федора Сологуба,* в кн.: Федор Сологуб. *Стихотворения.* "Библиотека поэта", Большая серия, Ленинград, 1975, стр. 26.

40. Ф. Сологуб. *Человек человеку дьявол,* "Золотое руно", 1907, № 1, стр. 54.

41. Конец предложения нарушает уверенность, что рай действительно достижим: "...но что будет с ними, и куда придут они?" (413) Сологуб признает жизнь человеческого духа в постоянном искании (как и Достоевский), поэтому нет и определенности в конце.

42. Д. Мережковский, там же, стр. 49.

43. А. Волынский, там же, стр. 484; там же, стр. 521.

44. Н. Бердяев, там же, стр. 213, 224.

45. Статья М. П. Бицилли: *К вопросу о внутренней форме романа Достоевского,* в книге *"О Достоевском",* Браун-Юниверсити Пресс, 1966, стр. 53, 55.

46. Н. М. Чирков. *О стиле Достоевского.* Книга первая, изд-во АН СССР, Москва, 1963, стр. 103.

47. В. Боцяновский. *О Сологубе, Недотыкомке, Гоголе, Грозном и прочем.* В кн. *О Сологубе,* стр. 168.

48. Г. Чулков. *Дымный ладан.* Там же, стр. 201.

49. Carola Hansson, *Fedor Sologub as a Short-Story Writer,* Stockholm, 1975, p. 22.

50. Georgette Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry,* Mouton, 1958.

51. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома, 1, 1972, стр. 119. Письма Ф. Сологуба к Л. Гуревич.

52. Fedor Sologub, *The Kiss of the Unborn,* Knoxville, University of Tennesse Press, 1977. Introduction by M. Barker, p. XXI.

53. Сологуб позднее перевел одно из стихотворений в прозе Бодлера, стихотворение Верлена и роман Мопассана "Сильна как смерть".

54. De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain nh'a jamais su le nom!

Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes,* Gallimard, 1961, p. 123. Дальше все французские цитаты будут приводиться по этому изданию. Русский текст стихотворений Бодлера цитируется по: П. Я. (Якубович). *Стихотворения,* СПБ, 1902, т. 2.

55. Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du n o u v e a u !
p. 127

56. Baudelaire Sh., ibid, p. 173.

57. Car je serai plongé dans cette volupte
D'èvoquer le Printemps avec ma volonte
De tirer un soleil de mon coeur et de faire
De mes pensers brûlants une tiede atmosphere. p. 78

58. G. Donchin, ibid, p. 102.

59. Baudelaire Ch., ibid., p. 102.

60. Et tout ce que l'Jdylle a de plus enfantin. p. 78

61. De rendre à la jeunesse un hommage profond,
– A la sainte jeunesse, a l'air simple, au doux front. p. 12

62. В переводах Якубовича сон как "место" бегства человека от зла жизни упоминается много раз, например, на страницах 103, 113, 123, 137, 152, 162, 170 указанного издания.

63. Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil. p. 102

64. Dis-moi, ton coeur, parfois, s'envole-t-il, Agathe,
Loin du noir océan de l'immonde cité,
Vers un autre océan où la splendeur éclate,
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité? p. 60

65. Якубович не перевел этот отрывок.

66. Les rires enivrants dont s'emplit la prison
Vers l'etrange et l'absurde invitent sa raison;
Le Doute l'environne, et la Peur ridicule,
Hideuse et multiforme, autour de lui circule. p. 152

67. Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,
Je rentrai, je fermai ma porte, epouvanté,
Malade et morfondu, l'esprit fievreux et trouble
Blessé par le mystère et par l'absurdité! p. 84

68. Baudelaire, ibid, p. 102.

69. Комментарии к стихотворениям Сологуба в кн.: Ф. Сологуб. *Стихотворения*, там же, стр. 592.

70. П. Я. (Якубович), *Бодлер, его жизнь и поэзия*, в кн. *Стихотворения*, там же, стр. 264.

71. La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégout;
L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égoût. p. 125

72. Me voilà libre et solitaire! p. 103

73. Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir . . . p. 18

74. Le Poëte aujourd'hui, quand il veut concevoir
Ces natives grandeurs, aux lieux ou se font voir
La nuditè de l'homme et celle de la femme. p. 12

75. Ne suis-je pas un faux accord
Dans la *divine symphonie,*
Grâce a la vorace *Ironie*
Qui me secoue et qui me mord? p. 74

76. П. Я., там же, стр. 269.

77. Н. К. Михайловский, там же, стр. 29.

78. П. Я. (Якубович), там же, стр. 81, 89, 110, 170, 191, 193, 222.

79. Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux. p. 71

80. Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords
Qui vit, s'agite et se tortille,
Et se nourrit de nous comme le ver des morts
Comme du chêne la chenille? p. 52

81. Baudelaire, ibid, p. 21.

82. Tout le jour, où tu veux mènes tes pieds nus.
. . . .
Si, le corset brutal emprisonnant tes flancs. p. 156

83. Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde...
. . . .
Il est doux, á travers les brumes, de voir naître
L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre. p. 78

84. Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés
Pencher rêveusement leur tête appesantie. p. 88

85. Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête a de plafonds pourris. p. 71

86. С. С. Гречишкин, *Архив Л. Я. Гуревич,* Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год, Ленинград, "Наука", 1978, стр. 12.

87. И. Гофштедтер, там же, стр. 180.

88. *О Сологубе,* там же, стр. 119.

89. Список переводов произведений Э. По на русский язык дан в статье, посвященной Э. По (Поэ) в "Энциклопедическом словаре" Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрон, СПБ, 1898, т. 46, стр. 831.

90. "To dream... has been the business of my life. I have therefore framed for myself, as you see, a bower of dreams." Edgar Allen Poe, *The Works,* Walter J. Black Inc., New York 1927, p. 190. Русский текст цитируется по изданию Э. По *Собрание сочинений,* пер. Бальмонта, Мусагет, СПБ, 1912, т. 2, стр. 52. Дальше страницы будут указаны в сносках по этому изданию.

91. "...I saw, or may have dreamed, that I saw, fall within the goblet... three or four large drops...", p. 332.

92. "They who dream by day are cognizant of many things which escape those who dream only by night. In their gray visions they obtain glimpses of eternity..." p. 319.

93. "The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, not the material of my every-day existence, but in very deed that existence utterly and solely in itself." p. 314.

94. "...and the delirium of this scene is fashioning me for the wilder visions of *real dreams* whither I am now rapidly departing." p. 190.

95. "She came and departed as a shadow." p. 324. Русский текст "Лигейи" цитируется по изданию: Э. Поэ, *Рассказы,* СПБ, 1896, стр. 270. Дальше сноски даются в тексте.

96. "Words are impotent to convey any just idea of the fierceness with which she wrestled with the Shadow." p. 327.

97. "I saw... a shadow – a faint, indefinite shadow of angelic aspect – such as might be fancied for the shadow of a shade." p. 332.

98. "The brief moment in which I averted my eyes had been sufficient to produce, apparently, a material change in the arrangements at the upper or farther end of the room. A large mirror, – so at first it seemed to me in my confusion – now stood where none had been perceptible before; and as I stepped up to it... my own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait.

Thus it appeared, I say, but was not. It was my antagonist... who then stood before me in the agonies of his dissolution... not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, m i n e o w n!

It was Wilson... and I could have fancied that I myself was speaking while he said:

– In me didst thou exist,... see by this image which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself." p. 238.

99. "But as in ethics, evil is a consequence of good..." E. Poe, ibid., p. 312.

100. "But it is mere idleness to say that I had not lived before – that the soul has no previous existence." p. 314.

101. Возможно, что образ червяка от Э. По перешел к Бодлеру, переведшему произведения По на французский язык и несомненно испытавшему влияние последнего.

102. "...I found food for consuming thought and horror, for a worm that w o u l d not die." p. 338.

103. "These spots, not less than... the whole surface of the valley... were carpeted all by a soft green... besprinkled throughout with the yellow buttercup, the white daisy, the purple violet, and the ruby-red asphodel." p. 320.

104. "...and when, one by one the white daisies shrank away, there sprang up in place of them, ten by ten of the ruby-red asphodel." p. 321.

105. "...and, one by one, the ruby-red asphodels withered away; and there sprang up, in place of them, ten by ten, dark, eye-like violets, that writhed uneasily and were ever encumbered with dew." p. 322.

106. Н. Я. Грот, *О значении философии Шопенгауэра,* в: Труды Московского психологического общества, Москва, 1888, выпуск 1, стр. 97.

107. М. И. Дикман, *Поэтическое творчество Федора Сологуба,* в кн.: Федор Сологуб, *Стихотворения,* Библиотека поэта, Большая серия, Ленинград, 1975 г., стр. 24-25.

108. Артур Шопенгауэр, *Мир как воля и представление.* Перевод А. Фета-Шеншина, 1888, т. 1, стр. 306.

109. Н. Я. Грот, там же, стр. 97.

110. Вл. Штейн, *Артур Шопенгауэр,* СПБ, 1887, стр. 257.

111. Ф. Сологуб, *Стихотворения,* стр. 613.

112. Н. Л. Лопатин, *Нравственное учение Шопенгауэра,* в: Труды Московского психологического общества, выпуск 1, Москва, 1888, стр. 143.

113. Цитируется по комментариям Дикман в: Федор Сологуб, *Стихотворения,* стр. 593.

114. Цитируется по предисловию Дикман в: Федор Сологуб, *Стихотворения,* там же, стр. 25.

115. Н. К. Михайловский, *Литературные воспоминания и современная смута,* СПБ, 1900, стр. 443–465.

116. Там же, стр. 444.

117. Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie,* A. Kröner Verlag, Leipzig, 1930, S. 58. Все цитаты из "Рождения трагедии" приводятся по этому изданию. Сноски даются в тексте.

118. Н. К. Михайловский, там же, стр. 447, 458.

119. В связи с этой статьей Сологуба ошибочно обвиняли в солипсизме.

120. Н. К. Михайловский, там же, стр. 480.

121. Н. Н. Михайловский, там же, стр. 461.

122. М. И. Дикман, *Поэтическое творчество Федора Сологуба,* в кн.: Ф. Сологуб, *Стихотворения,* стр. 22.

123. В. Жирмунский, *Немецкий романтизм и современная мистика,* СПБ, 1921.

ГЛАВА ВТОРАЯ

1. Эти слова о суде Божьем очень важны для символики образа Логина и для понимания роли и особенностей убийства Мотовилова – об этом в главке о символике романа.

2. Федор Сологуб, *Письма к Л. Я. Гуревич и к А. Л. Волынскому,* Публикация И. Г. Ямпольского, АН СССР, Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома, 1, 1972, стр. 116.

3. А. Л. Волынский, *Декадентство и символизм,* в книге: Борьба за идеализм, СПБ, 1900, стр. 311–314.

4. Федор Сологуб, *Письма к Л. Я. Гуревич и к А. Л. Волынскому,* стр. 112.

5. Отрывок из письма А. Браунера цитируется по: С. С. Гречишкин, *Архив Л. Я. Гуревич,* АН СССР, Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год, Ленинград, Наука, 1978, стр. 12.

6. *О Сологубе,* сост. Анаст. Чеботаревская, там же, стр. 373.

7. К. Чуковский, *Путеводитель по Сологубу.* Собр. соч. в шести томах. "Художественная литература", Москва, 1969, т. 6, стр. 332–368.

8. А. Долинин, *Отрешенный.* "Заветы", № 7, 1913, стр. 64–67.

9. А. Редько, *Федор Сологуб в бытовых романах и в творимых легендах.* В журнале "Русское богатство", 1909, № 2, стр. 56–79; 1909, № 3, стр. 65–101. Его же: *Образцы красоты человеческой – по Ф. Сологубу,* там же, 1912, № 12, стр. 350–363.

10. Там же, 1909, № 2, стр. 71.

11. А. Блок, *Творчество Федора Сологуба.* В собр. соч. в восьми томах, ГИХЛ, Москва, Ленинград, 1962, т. 5, стр. 160–163.

12. И. Гофштедтер, *Роман Федора Сологуба "Тяжелые сны".* Критические беседы. Русская беседа. 1896, № 3, стр. 170–178.

13. Федор Сологуб, *Письма к Л. Я. Гуревич и А. Л. Волынскому.* Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома, АН СССР. Ленинград, "Наука", 1978, стр. 120.

14. *Первое издание романа* – издание в "Северном вестнике", 1895, №№ 5–12. *Второе издание* – 1896. *Третье издание* – собрание сочинений, издательство "Шиповник", СПБ, 1909–1912. *Четвертое издание,* называемое мною *окончательным* – Собрание сочинений, Издательство Сирина, СПБ, 1913–1914. Третье и четвертое издания – идентичны, тексты не подвергались изменению.

15. Письма Федора Сологуба к Л. Гуревич – там же, стр. 117.

16. Ф. Сологуб, Собрание сочинений, там же, т. 2, стр. 89.

17. В журнальном тексте романа эти слова должны были бы находиться на стр. 132.

18. Роль моста как символа душевного состояния Логина на протяжении всего романа раскрыта в первой главе.

19. Подробнее об этом в последнем разделе этой главы.

20. А. Блок, *Творчество Федора Сологуба,* в: Собрание сочинений, Москва-Ленинград, 1962, т. 5, стр. 160–161.

21. К. Чуковский, *Путеводитель по Сологубу,* в: Собрание сочинений в шести томах. Издательство "Художественная литература", Москва, 1969, т. 6, стр. 89.

22. Пример изменения перспективы в романе: "Поле зрения Логина вдруг сузилось: видел только бледное лицо, синие губы, оловяные глаза, – все это где-то далеко, но поразительно отчетливо. Бледное лицо... приближалось с удивительною быстротою, и также быстро суживалось поле зрения; вот в нем остались только оловяные глаза". (284)

23. Vassar Smith, *On Bad Dreams.* Russian Literature Triquaterly, 16, 1979, p. 91.

24. Ibid., p. 90.

25. В словаре Ушакова – *Толковый словарь русского языка,* Москва, 1939 – даны следующие определения слов "вешний" и "скорбный": *вешний* (т. 1, стр. 267) – поэтическое, и приведен пример из стихотворения Фета – "В дымке-невидимке выплыл месяц вешний"; *скорбный* (т. 4, стр. 229) – книжное, и приведены примеры из Апухтина и Пушкина: "Скорбный стон в тени ночной мучительно звучал", Апухтин; "Не пропадет ваш скорбный труд", Пушкин.

26. Н. К. Гей, *Время и пространство в структуре произведения.* В книге: "Контекст. 1974". АН СССР, Издательство "Наука", М., 1975, стр. 214.

27. A. Mendilow, *Time and the Novel.* Peter Nevill Ltd., London, 1952, p. 63.

28. ibid., p. 64

29. ibid., p. 130.

30. Н. К. Гей, там же, стр. 224.

31. G. Poulet, *Etudes sur la temps humain.* Paris, 1953-1964, v. 3, p. 9.

32. E. Dipple, *Plot,* The Critical Idiom, Methuen, London, 1970, p. 51.

33. См. также т. 2, стр. 58, 59, 229.

34. Мендилов говорит о романе Томаса Вульфа, написанном намного позднее, чем роман Сологуба.

35. Мендилов, там же, стр. 137.

36. Там же, стр. 137.

37. Ср. со стихотворением Сологуба – *Стихотворения,* там же, стр. 184.

Я не спал, – и звучало
За рекой,
Трепетало, рыдало
Надо мной.

А русалка смеялась
За рекой, –
Нет, не ты издевалась
Надо мной.

Идея использования образа русалки как символа переживания могла быть подсказана Сологубу и стихотворением Верлена, переведенным им:

И высоко в листве заплакали, так жалки
Всех твоих *надежд русалки.* стр. 517

38. Вячеслав Иванов, *Борозды и межи,* Москва, Мусагет, 1926, стр. 173.

39. Вячеслав Иванов, *Эллинская религия страдающего бога,* "Вопросы жизни", 1906, № 7, стр. 147.

40. В. Ходасевич, *Федор Сологуб. "Тяжелые сны".* Золотое руно, 1906, № 2, стр. 131.

41. В. П. Кранихфельд, *Федор Сологуб. Ставка на сильных.* В книге: "В мире идей и образов", т. 2, СПБ, 1912, стр. 45.

42. Ср. со стихотворением – *Стихотворения*, стр. 89:

Хоть на минуты малые
Пойми, что есть цветы,
Просторы, зори алые
И радость красоты.

43. Тема бездны проходит через весь роман – см. стр. 339, 343, 387.

44. Песня слышна неоднократно на страницах романа. "...Пьяный мужик горланил песню, слов которой не было слышно... затихли понемногу дикие звуки его нестройного пения". (27) Это пение оттеняет и подчеркивает грустное и ненормальное состояние Логина (это же делают и видимые им цветы). Анна во сне слышит, как кто-то поет "Не одна-то во поле дороженька", и кажется ей: "А я будто иду на проселке и мне хочется идти навстречу тому, кто поет, – так и манит песней" (188). Здесь значение песни пророческое, так и расшифровывает ее отец Анны: " – Иди, милая," – говорит он. Это та неторная дорога, по которой Анна пойдет с Логиным, – новые пути.

45. Зинаида Гиппиус, *Литературный дневник*. СПБ, 1907, стр. 244. Статья *"Что и как"*.

46. Fr. Fergusson. *The Idea of a Theater.* Princeton Univ. Press, 1949, p. 132.

47. Картотека "Темы стихов" – Пушкинский дом. Цитируется по комментариям к книге: Ф. Сологуб, *Стихотворения,* там же, стр. 583.

48. Этот прием цветовой характеристики есть, например, в романе Флобера "Госпожа Бовари".

49. Такое определение "багрового" дано в *Толковом словаре* Ушакова, Москва ОГИЗ, 1935, т. 1, стр. 76.

50. И. Гофштедтер, *"Тяжелые сны". Роман Ф. Сологуба.* Критические беседы, "Русская беседа", 1896, № 3, стр. 178.

51. И. Гофштедтер, там же.

52. See: G. Lafourcade, "A. Bennet," London, 1939, p. 87. "Many years ago I had a dream: I stood by my own dead body and saw the pennies upon my eyes... but the rest of the dream had to do with the adventures of the soul after death. This dream while it convinced me of nothing and gave me no faith in a future life made a considerable impression upon me as an artist, and I expanded the idea and the mood into a novel which I called *The Glimpse;* the glimpse being of what lies beyond death. For the purpose of the novel I read a little in Oriental theology and philosophy."

53. A. Bennet. *The Glimpse.* Holder and Stoughton, n. d., London, p. 95-96.

54. Carola Hansson, ibid, p. 133.

55. Вл. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка.* Москва, 1953, т. 2, стр. 273.

56. П. Катенин, *"Убийца"*. В книге: "Русская поэзия XIX века". "Библиотека всемирной литературы", Москва, 1974, т. 1, стр. 258.

57. Там же, стр. 260.

58. Д. С. Мережковский, *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы.* В книге: Полное собрание сочинений, Издание т-ва Вольф, СПБ / Москва, 1912, т. 15, стр. 214.

59. *О Сологубе,* там же, стр. 344.

60. Любовь Гуревич, *Оторванные души. О Леониде Андрееве и Федоре Сологубе.* В книге: *Литература и эстетика,* Книгоиздательство "Русская мысль", Москва, 1912, стр. 65.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1. Рассказы Сологуба были напечатаны: *"Ниночкина ошибка"*. Иллюстрированная Москва, 1894, № 35, 28 авг. и № 36, 4 сент. Рассказ не перепечатывался. *"Тени"*. Северный вестник, 1894, № 12. – Сборник "Тени" – Собрание сочинений, т. 3. *"Червяк"* – там же, 1896, № 6 – там же. *"Ничего не вышло"*. Петербургский журнал, 1896, № 198, 18 авг. – Собрание сочинений, т. 11. *"К звездам"*. Северный вестник, 1896, № 9, – сборник "Тени" – собрание сочинений, т. 3. *"Задор"*. Север, 1897, № 21, 25 мая. – Собрание сочинений, т. 11. *"Шаня и Женя"*. Биржевые ведомости, 1897, №№ 135–137, 139, 140, 142, 143, май. – Книга разлук. *"Улыбка"*. Север, 1897, № 46, 16 ноября – Книга очарований – Собрание сочинений, т. 3. *"Лелька"* – Южное обозрение, 1897, № 305, 16 ноября, – собрание сочинений, т. 3. *"Лелечка"*, Север, 1898, № 1, 4 янв. – Под названием "Прятки" в "Книге очарований". – Собрание сочинений, т. 3. *"Белая мама"*. Север, 1898, № 14, 5 апр. – "Книга очарований". – Собрание сочинений, т. 3. *"Земле земное"*. Север, 1898, №№ 21–24, май-июнь. – Сб. "Жало смерти". – Собрание сочинений, т. 4. *"Баранчик"*. Север, 1898, № 44, 1 ноября. – Собрание сочинений, т. 3. *"Красота"*. Север, 1899, № 1, 3 янв. – "Жало смерти". – Собрание сочинений, т. 4. *"Утешение"*. Север, 1899, № 15–21, апрель, май. – "Жало смерти". – Собрание сочинений, т. 4. *"Жало смерти"*. Новый путь, 1903, № 9. – "Жало смерти". – Собрание сочинений, т. 11. *"В плену"*. Северный цветы, № 4, 1905. – Сб. "Истлевающие личины". – Собрание сочинений, т. 4. *"Маленький человек"*. Новый мир, 1905, №№ 14, 15. – "Истлевающие личины". – Собрание сочинений, т. 4. *"Рождественский мальчик"*. Биржевые ведомости, №№ 148, 149, 26 и 27 дек. – "Истлевающие личины". – Собрание сочинений, т. 4.

2. А. Измайлов, *Северный сфинкс.* В книге: *О Сологубе,* стр. 264.

3. Там же, стр. 263.

4. C. Hansson, *Fedor Sologub as a Short-Story Writer,* Stockholm, Sweden, 1975.

5. Н. А. Петровский, *Словарь русских личных имен.* Москва, 1966.

6. C. Hansson, ibid., p. 37.

7. Фантастичность, призрачность Петербурга Достоевского хорошо передана в стихотворении Рильке.

8. Примеры такого значения цифры "7": седьмой день на Бога, Божий; Семь планид на небе; Семь мудрецов на свете было; Семи пядей во лбу. – *Толковый словарь живого великорусского языка.* Вл. Даль, т. 4, стр. 170.

9. C. Hansson, ibid., p. 19.

10. C. Hansson, ibid., p. 42.

11. О мистицизме Сологуба пишет Арский в: *Литературный календарь-альманах,* 1908, СПБ, стр. 75–78.

12. Например, "Идет, гудет зеленый шум" Некрасова.

13. Ф. Сологуб, *Человек человеку дьявол.* "Золотое руно", 1907, № 1, стр. 53–55.

14. В. Иванов, *Рассказы тайновидца,* "Весы", 1906, № 8, стр. 48.

15. Тема перевоплощения человека в животное показана Сологубом в его рассказе "Белая собака" и в ряде стихотворений, например, "Когда я был собакою". Карола Ханссон пишет об этой особенности Сологуба (стр. 71): "Women are often compared to animals in art and literature around the turn of the century, but the usual animal in such contexts is of course the cat (cf. Baudelaire), which is traditionally depicted as a "feminine" animal, while the dog is masculine."

16. В более позднем рассказе Сологуба "Мудрые девы" (1908) дана вариация на евангельскую тему о десяти девах, ожидающих жениха – Христа.

17. И. П. Смирнов, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем.* "Наука", Москва, 1977, стр. 45.

18. В *Толковом словаре русского языка,* ред. Д. Н. Ушаков, к слову "дивить" есть помета "разговорное". (Том 1, стр. 707, Москва, ОГИЗ, 1936.)

19. C. Hansson, ibid., p. 60.

20. З. Гиппиус, *Живые лица.* Издательство "Пламя", Прага, 1925, выпуск второй, стр. 102.

21. Образ Кармазинова в "Бесах" Достоевского создан с помощью применения этого же средства – использования и нагнетения уменьшительных суффиксов, создающих иронически звучащий образ. Средства создания этого образа анализируются подробно в книге Н. Н. Чиркова, *О стиле Достоевского,* т. 1, Издательство АН СССР, Москва, 1963, стр. 46–47.

22. Примеры "апокалиптических" деталей из рассказа: "Солнце уже было низко: багряно-желтый круг его; пурпур; серая пыль, ярко-пунцовые краски; темно-красная глина; " т. 3, стр. 111–113.

23. Holthusen J. *Fedor Sologub's Roman-Trilogie,* Mouton & Co., 1960, The Hague, pp. 61, 63.

24. C. Hansson, ibid., p. 32-34.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1. И. П. Смирнов, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем.* Издательство "Наука", 1977, стр. 24.

2. Более распространенной формой выражения является "заморить червячка", а не червяка. Автору же нужен именно червяк, а не ласковый "червячок".

3. Понятия знак, образ, символ трактуются согласно книге А. Ф. Лосева, *Проблема символа и реалистическое искусство.* Москва, "Искусство", 1976, стр. 46–49; стр. 142–148.

4. Например, "Червь его сердце больное сосет" (Некрасов); "В груди таился червь страданья" (А. Григорьев); "Я увидел ее, и червь залез мне в сердце, гложет его" (Л. Толстой).

5. Серая недотыкомка – символ пошлости жизни в одноименном стихотворении Сологуба и в романе "Мелкий бес".

6. И. П. Смирнов, там же, стр. 27.

7. Такие термины как "эквивалент", "оппозиция", "семантическое ядро" и другие применяются в соответствии с их трактовкой в книге Ю. Лотмана *Структура поэтического текста,* 1971, стр. 205, и в книге Греймаса – данные приводятся позднее.

8. C. Hansson, *Fedor Sologub as a Short-Story Writer,* Stockholm, 1975, pp. 52-61.

9. О взаимоотношении игры и литературного творчества смотри в книге Ю. Лотмана *Структура художественного текста,* Brown University Press, 1971, стр. 79–85.

10. *Символисты о символизме. Федор Сологуб.* Заветы, 1914, № 2, февраль, стр. 74–75; 72.

11. К. Ханссон, там же, говорит о роли теней. В своем анализе я изучаю лишь не затронутые ею аспекты темы.

13. Образ Ариадны встречается и в поэзии Сологуба, например, Ф. Сологуб, *Стихотворения,* там же, стр. 80.

14. Там же, стр. 331.

15. Сологуб, *Стихотворения*, стр. 326.

16. Там же, стр. 614.

17. Аполлон, 1909, № 1, стр. 38.

18. *О Сологубе*, там же, стр. 117–18.

19. В. Даль, *Толковый словарь русского языка*, т. 3, стр. 554.

20. О противопоставлениях в модели мира в фольклоре и мифологии пишет И. И. Ревзин в книге *Современная структурная лингвистика*. Издательство "Наука", Москва, 1977, стр. 211.

21. Д. Н. Ушаков, *Толковый словарь русского языка*, Москва, 1940, т. 1, стр. 213.

22. Тема "новых небес" и "новой земли" очень важна для мировоззрения Сологуба, она переходит из одного произведения в другое, например, т. 2, с. 385; т. 4, стр. 213.

23. Для сравнения см. указанную книгу Ревзина, стр. 224.

24. Статья Сологуба "Елисавета", т. 10, стр. 9. (Объяснение понятия "Лик" дано раньше.)

25. Толковый словарь Даля, т. 2, стр. 225.

26. Ф. Сологуб, *Стихотворения*, там же, стр. 248.

27. Там же, т. 1, стр. 11.

28. Ю. М. Лотман. *Структура художественного текста*. Brown University Press, 1971, стр. 277.

29. А. Блок. *Собрание сочинений*, 1966, т. 5, стр. 162.

30. *О Сологубе*, сост. Анаст. Чеботаревская. СПБ, 1912, стр. 9, 11, 100.

31. Вот как писал Сологуб об этом в одной из статей: "...ветшающие, но обольстительные завесы нашего мира".

32. А. Греймас в своей книге *Semantique structurale*, Larousse, Paris, 1966, приводя пример модели мира, рассматривает наряду с жизнью и смертью воду и огонь. (Стр. 229–233.) См. также И. И. Ревзин, там же, стр. 223.

33. М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах*. Академия Наук СССР, Москва-Ленинград, 1968, т. 1, стр. 496.

34. А. Н. Веселовский, *Из поэтики розы*. Сб. "Привет" 1898, СПБ; Е. Г. Кагаров, *Роза и поэзия античной Греции*.

35. Е. Замятин, "Белая любовь" в: "Современная литература", сб. статей, Ленинград, "Мысль", 1925, стр. 76–81.

36. *Символисты о символизме,* Ф. Сологуб, "Заветы", 1914, № 2, стр. 73.

37. James West *Russian Symbolism,* Methuen, London, 1970, p. 157.

38. G. Donchin *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry,* Mouton, 1958, p. 125.

39. Сравни с неподвижной идеей Раскольникова.

40. Carola Hansson *Fedor Sologub as a Short-Story Writer,* Stockholm – Sweden, 1975, p. 42; p. 122.

41. *О Сологубе,* там же, стр. 145.

42. Там же, стр. 122.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. *Краткая Литературная Энциклопедия, "Советская Энциклопедия",* Москва, 1904, т. 2, стр. 566 (статья О. Н. Михайлова).

2. Эти слова С. Левицкого о "касании нездешним мирам" можно отнести и к Сологубу. – "Новый журнал", 1977, №129, стр. 219, статья "Воскрешаемость Ренессанса".

3. Есть она (эта идея), например, у Арцыбашева или же в романе М. Брода "Реувени, князь Иудейский".

4. *Энциклопедический словарь,* Издатели И. А. Эфрон и А. И. Брокгауз, СПБ, 1900, т. 15, стр. 804.

5. *Символисты о символизме.* Федор Сологуб. в: Заветы, 1914, февраль, стр. 72.

6. *Символисты о символизме.* Сологуб. Там же, стр. 72.

7. *Краткая литературная энциклопедия,* там же, стр. 565.

БИБЛИОГРАФИЯ

А. Художественные произведения (проза), статьи, письма Сологуба

1. Федор Сологуб *Собрание сочинений,* Изд-во "Шиповник", СПБ, 1909–1912, *т. т. 2, 3, 4, 10, 11.*
2. Федор Сологуб *Тяжелые сны,* Северный Вестник, 1895, № 7, 115–166, № 5, 123–169.
3. Федор Сологуб *Обруч,* Северные Цветы, М., Скорпион, 1902, с. 75–79.
4. Федор Сологуб *В плену,* Северные Цветы, М., Скорпион,1905, №4, с. 102–115.
5. Федор Сологуб *Человек Человеку Дьявол,* Золотое Руно, 1907, № 1, стр. 53–55.
6. Федор Сологуб. *Я. Книга совершенного самоутверждения,* Золотое Руно, 1907, № 2, стр. 76–79.
7. Федор Сологуб *О Грядущем Хаме Мережковского,* Золотое Руно, 1907, № 4, стр. 102–104.
8. Федор Сологуб *Письма к Л. Гуревич,* Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома, АН СССР, Ленинград, 1972, стр. 113–130.
9. *Символисты о символизме. Ф. Сологуб,* Заветы, 1914, февраль, №2, стр. 71–77.
10. Федор Сологуб *Предисловие к переводам Верлена,* в: Верлен, Стихотворения, Изд-во "Факелы", 1908, стр. 8–10.
11. *Архив Л. Я. Гуревич,* Публикация С. С. Гречишкина, Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома, АН СССР, Ленинград, Издательство "Наука", 1978, стр. 3–29.

Б. О Сологубе (книги, статьи, рецензии)

12. Арский (Н. Я. Абрамович) *Мистицизм Сологуба,* Литературный календарь-альманах, СПБ, 1908, стр. 75–78. (Сост. О. Норвежский).
13. Ю. Айхенвальд *Силуэты русских писателей,* выпуск III, Москва, 1910, стр. 100–112.
14. И. Анненский *О Сологубе,* Аполлон, 1909, книга 1, стр. 32–42.
15. А. Белый *Мастерство Гоголя,* Финк Ферлаг, Мюнхен, 1969, стр. 292–294 (глава *Гоголь и Сологуб*).
16. А. Блок *Творчество Сологуба,* Собрание сочинений в восьми томах, ГИХЛ, Москва-Ленинград, 1962, т. 5, стр. 160–163.
17. А. Гизетти *Лирический лик Сологуба,* Современная литература, Сборник статей, Ленинград, "Мысль", 1925, стр. 82–92.
18. А. Горнфельд *Федор Сологуб,* Русская литература XX века, 1890–1910. Ред. С. А. Венгеров, "Мир", Москва, 1917, часть 1, т. 2, стр. 14–64.
19. М. Гофман *Федор Сологуб,* Книга о русских поэтах последнего десятилетия, Москва 1910, изд-во Вольфа, стр. 241–248.
20. И. Гофштедтер *Роман Сологуба "Тяжелые сны",* Критические беседы, Русская беседа, 1896, стр. 171–181.

21. Л. Гуревич *Оторванные души. О Леониде Андрееве и Федоре Сологубе.* Литература и эстетика. Изд-во "Русская мысль", Москва, 1912, стр. 61–67.

22. М. И. Дикман *Поэтическое творчество Сологуба.* В кн.: Федор Сологуб. Стихотворения. Библиотека Поэта. Большая серия. 1975, стр. 5–74.

23. А. Долинин *Отрешенный,* Заветы № 7, 1913, стр. 55–85.

24. Е. Замятин *Белая любовь.* Современная литература. Сборник статей, Ленинград, изд-во "Мысль", 1925, стр. 76–81.

25. В. Иванов *Рассказы тайновидца,* Весы, № 8, 1904, стр. 47–50.

26. Р. Иванов-Разумник *О смысле жизни. Ф. Сологуб. Л. Андреев. Л. Шестов.* Bradda Books, Англия, 1971, стр. 3–85.

27. В. П. Кранихфельд *Ставка на сильных – Ф. Сологуб* в кн.: В мире идей и образов. т.II., СПБ, 1912, стр. 3–45; 281–320.

28. К. Медведский *"Смутные сны", роман Сологуба,* Русский Вестник, 1896, IX, стр. 243–250.

29. М. Морозов *Перед лицом смерти* в: сборник "Литературный распад", 1, СПБ, издательство "Зерно", 1908, стр. 241–298.

30. А. Редько *Федор Сологуб в бытовых произведениях и в творимых легендах,* Русское Богатство, 1909, № 2, стр. 56–79; № 3, стр. 65–101.

31. А. Редько *Образы красоты человеческой по Федору Сологубу.* Русское Богатство, 1912, № 12, стр. 350–363.

32. Г. Селегень *Прехитрая вязь,* Издательство В. Камкина, Вашингтон, 1968.

33. И. П. Смирнов *Заметки о ранней поэзии Сологуба* в кн.: Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Издательство "Наука", Москва, 1977, стр. 43–57.

34. Ю. Стеклов *О творчестве Федора Сологуба* в: сборник "Литературный распад", кн. 2. СПБ, издательство EOS, 1909, стр. 165–216.

35. В. Ходасевич *Сологуб. Рецензия на "Тяжелые сны",* Золотое Руно, 1906, № 2, стр. 130–131.

36. В. Ходасевич *Сологуб* в кн.: Некрополь, Имка Пресс, Париж, 1976, стр. 158–179.

37. Анас. Чеботаревская (сост.) *О Сологубе.* Сборник статей, издательство "Шиповник", СПБ, 1912.

38. К. Чуковский *Путеводитель по Сологубу,* Собрание сочинений в шести томах, издательство "Художественная литература", Москва, 1969, т. 6, стр. 332–368.

39. Конст. Эрберг (К. А. Сюннерберг) *Воспоминания. (Федор Сологуб),* Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома, Академия Наук СССР, 1977, стр. 138–146.

40. Carola Hansson *Fedor Sologub as a Short-Story Writer,* Almqvist & Wiksell, Stockholm, Sweden, Studies in Russian Literature, 3, 1975.

41. J. Holthusen *Fedor Sologub's Roman-Trilogie,* Mouton, 1960.

42. V. Smith *On Bad Dreams,* Russian Literature Triquarterly, v. 16, 1979, p. 91–92.

В. Литература о символизме и декаденстве

43. В. Асмус *Философия и эстетика русского символизма* в: Литературное наследство, Издательство "Наука", Ленинград, №№ 27, 28. 1937, стр. 1–53.

44. А. Белый *Луг зеленый,* Москва, 1910, стр. 152–177.
45. Н. Бердяев *Преодолевшие декадентство,* в: Духовный кризис интеллигенции, Пб: Издательство "Общая польза", 1910, стр. 138–163.
46. Н. Бердяев *Декадентская и мистическая реакция,* там же, стр. 15–27.
47. Н. Бердяев *Декадентство или мистический реализм,* Русская мысль, 1907, № 6.
48. С. А. Венгеров *Основные черты новейшей русской литературы,* СПБ, 1909.
49. А. Волынский *Декадентство и символизм* в кн: Борьба за идеализм, СПБ, 1900, стр. 314–320.
50. А. Волынский *Современная русская беллетристика,* там же, стр. 297–310.
51. З. Гиппиус *Что и как,* стр. 225–259; *Декадентство и общественность,* стр. 329–346 в кн.: Литературный дневник, СПБ, издательство Пирожкова, 1907.
52. З. Гиппиус *Отрывочное (О Сологубе)* в кн.: Живые лица. Издательство "Пламя", Прага, 1925, т. 2, стр. 95–117.
53. В. Гофман *Язык символистов,* Литературное наследство, Издательство "Наука", Ленинград, №№ 27, 28, стр. 54–105.
54. М. Гофман *Романтизм, символизм и декадентство* в кн.: Книга о русских поэтах последнего десятилетия. Издательство т-ва Вольф, Москва, 1909, стр. 3–32.
55. И. Гофштедтер *Поэзия вырождения (Философские и психологические мотивы декадентства)*, СПБ, 1903.
56. В. Жирмунский *Немецкий романтизм и современная мистика,* СПБ, 1914.
57. В. Иванов *Эллинская религия страдающего бога.* Вопросы жизни, 1906, № 7.
58. В. Иванов *Борозды и межи.* Москва, издательство "Мусагет", 1926.
59. Иванов-Разумник *От декадентства к символизму (1890–1915)* в кн.:История русской общественной мысли, ч. 8, издание 5, Пг. 1918, стр. 39–71.
60. А. Измайлов *На переломе,* СПБ, 1908.
61. А. Климентов *Романтизм и декадентство. Философия и психология романтизма как основа декадентства (символизма)*, Одесса, 1913.
62. И. Коневской *На рассвете* в кн.: Стихи и проза, издательство "Скорпион", Москва, 1904, стр. 125–136.
63. Ф. Маковский *Что такое русское декадентство.* Образование, 1905, № 9, стр. 125–142.
64. Л. Мелынин (П. Ф. Якубович) *О старом и новом настроении* в кн.: Очерки русской поэзии, Пб., издательство "Русское богатство", 1904, стр. 391–404.
65. Д. С. Мережковский *О причинах упадка и о новых течениях русской литературы* в : Полное собрание сочинений, издательство т-ва Вольф, СПБ/Москва, 1912, т. 15. стр. 209–305.
66. Д. С. Мережковский *Революция и религия,* в: Полное собрание сочинений, издательство т-ва Сытина, 1914, Москва, т. 12, стр. 36–97.
67. Н. К. Михайловский *Литературные воспоминания и современная смута,* СПБ, 1900, статьи: а) *Оптимистический и пессимистический тон,* стр. 1–32; б) *Русское отражение французского символизма,* стр. 32–60; в) *Еще о декадентах, символистах и магах,* стр. 60–102.
68. Вл. Орлов *Перепутья,* Москва, 1976.
69. А. И. Покровский *Современное декадентство перед судом вековечных идеалов* в: Русский Вестник, 1904, № 6, стр. 543–594.

70. В. Розанов *О символистах и декадентах* в кн.: Религия и культура, Пб, 1899, стр. 128–139.
71. А. Скабичевский *Новые течения в современной литературе* в: Сочинения, издательство Ф. Павленкова, Пб, 1903, т. 2, стр. 917–935.
72. В. С. Соловьев *Русские символисты* в: Собрание сочинений, изд. II, СПБ, 1912, издательство "Общественная польза", стр. 504–515.
73. С. Соловьев *Символизм и декадентство,* Весы, 1909, № 5, стр. 53–56.
74. Д. Тальников *"Символизм" или "реализм",* Современный мир, 1914, №4, стр. 124–148.
75. Л. Н. Толстой *Что такое искусство,* Москва, 1898.
76. Эллис *В защиту декадентства,* Весы, 1907, № 8, стр. 69–71.

Г. Теоретические работы

77. А. Веселовский *Из поэтики розы,* Сборник "Привет", СПБ, 1898.
78. Н. К. Гей *Время и пространство в структуре произведения* в кн.: Контекст, 1974, АН СССР, Москва, стр. 213–228.
79. А. Ф. Лосев *Проблемы символа и реалистическое искусство,* Москва, издательство "Искусство", 1976.
80. Ю. М. Лотман. *Структура художественного текста.* Brown Univ. Press, 1971.
81. И. Ревзин *Современная структурная лингвистика,* Издательство "Наука", Москва, 1977.
82. И. П. Смирнов *Художественный смысл и эволюция поэтических систем.* Издатевльство "Наука", Москва, 1977
83. E. Dipple *Plot,* The Critical Idiom, Methuen, London, 1970.
84. Fr. Fergusson *The Idea of a Theater,* Princeton University Press, 1949.
85. A. Greymas *Semantique Structurale,* Larousse, Paris, 1966.
86. A. Mendilow *Time and the Novel,* Peter Nevill Ltd, London, 1952.
87. G. Poulet *Etudes sur la temps humain,* Paris, 1953–1964. v. 3.

Д. Разное

88. И. С. Тургенев *Собрание сочинений в десяти томах,* ГИХЛ, Москва, 1962 – т. т. 1, 6.
89. *Брюсов о Тургеневе,* публикация С. Гречишкина и А. Лаврова в кн.: Тургенев и его современники. Изд. "Наука", Ленинград, 1977, стр. 172–182.
90. Жужана Зельдхейи-Деак *Таинственные повести Тургенева и русская литература XIX века.* Studia Slavica (Budapest), 1973, v. XIX.
91. А. Ремизов *Огонь вещей: сны и предсонья.* Оплешник, Париж, 1954.
92. E. Kagan-Kans *Fate and Fantasy: A Study of Turgenev's Fantastic Stories,* Slavic Review, v. 28, n. 4, 1969, p. 543–560.
93. Ф. М. Достоевский *Полное собрание сочинений в тридцати томах.* Издательство "Наука", Ленинград, 1974, т. 6 ("Преступление и наказание").
94. М. П. Бицилли *К вопросу о внутренней форме романа Достоевского* в кн.: О Достоевском. Статьи. Brown University Press; 1966, стр. 3–71.

95. Н. М. Чирков *О стиле Достоевского,* 1, издательство Академии Наук СССР, Москва, 1963.
96. Ш. Бодлер *Сплин и Идеал* в кн.: П. Я. (Якубович) Стихотворения, издательство "Русское богатство", СПБ, 1902, т. 2, стр. 79–243.
97. Ch. Baudelaire *Oeuvres completes,* Gallimard, 1961, Paris.
98. П. Я. (Якубович) *Бодлер, его жизнь и поэзия* в кн.: Стихотворения. Издательство "Русское богатство", СПБ, 1902, т. 2, стр. 245–285.
99. Э. Поэ *Рассказы,* СПБ, 1896.
100. Э. А. По *Собрание сочинений* в переводе К. Д. Бальмонта, издательство "Скорпион", Москва, 1912, т. 2.
101. Edgar Allen Poe *The Works,* Walter J. Black Inc. New-York, 1927.
102. А. Шопенгауэр *Мир как воля и представление,* издательство Маркса, 1881, перевод А. А. Фета.
103. Н. Я. Грот *О значении философии Шопенгауэра,* Труды Московского Психологического Общества, Москва, 1888, выпуск 1, стр. 77–116.
104. Н. Л. Лопатин *Нравственное учение Шопенгауэра,* там же, стр. 117–144.
105. Вл. Штерн *Артур Шопенгауэр,* СПБ, 1887.
106. Фр. Ницше *Происхождение трагедии – Метафизика искусства.* СПБ, Императорская Акаремия Наук, 1899.
107. A. Bennet *The Glimpse,* Holder & Stoughton, n. d. London.
108. G. Lafourcade *A. Bennet,* London, 1939.



ISBN 0-938920-41-3